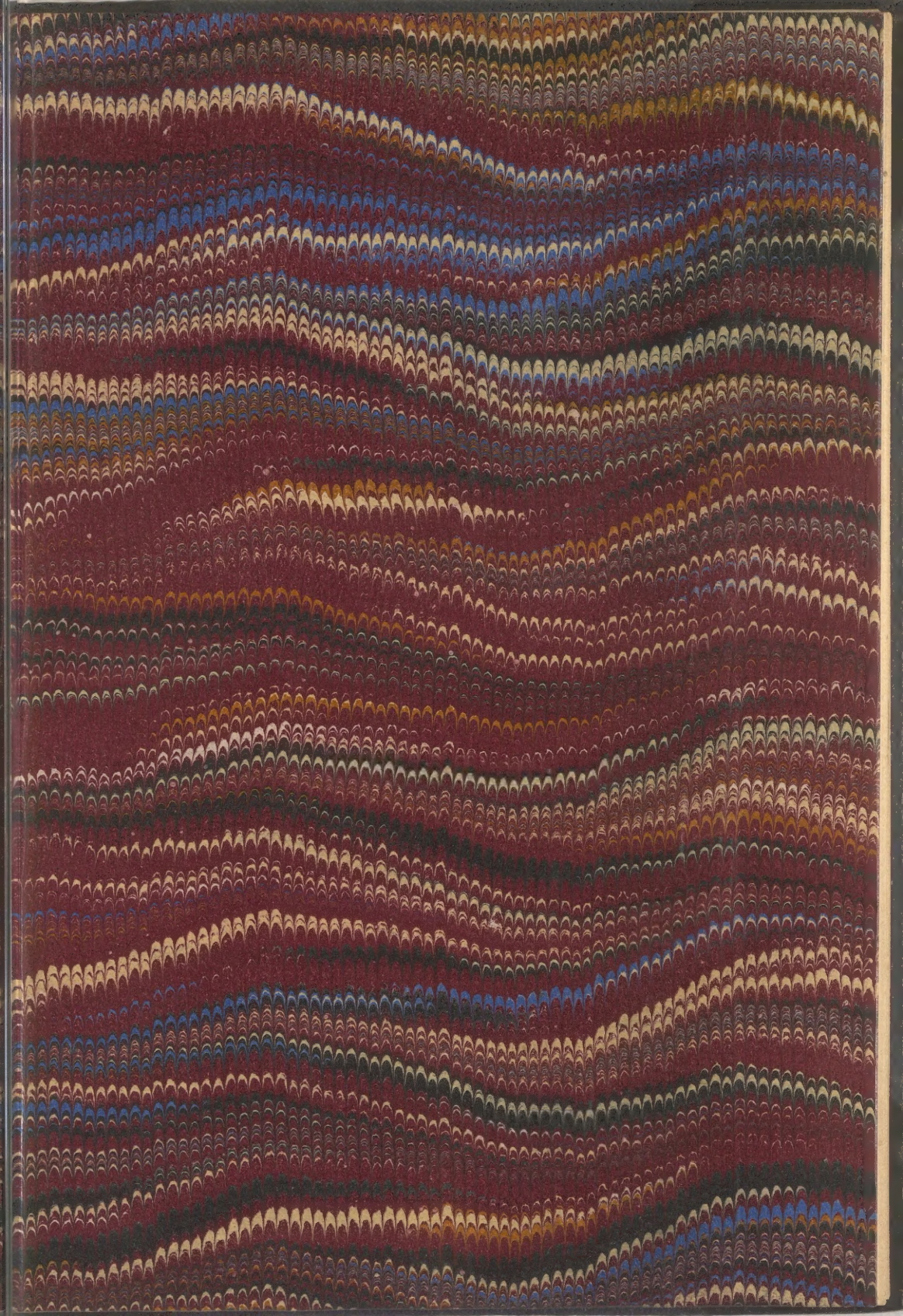
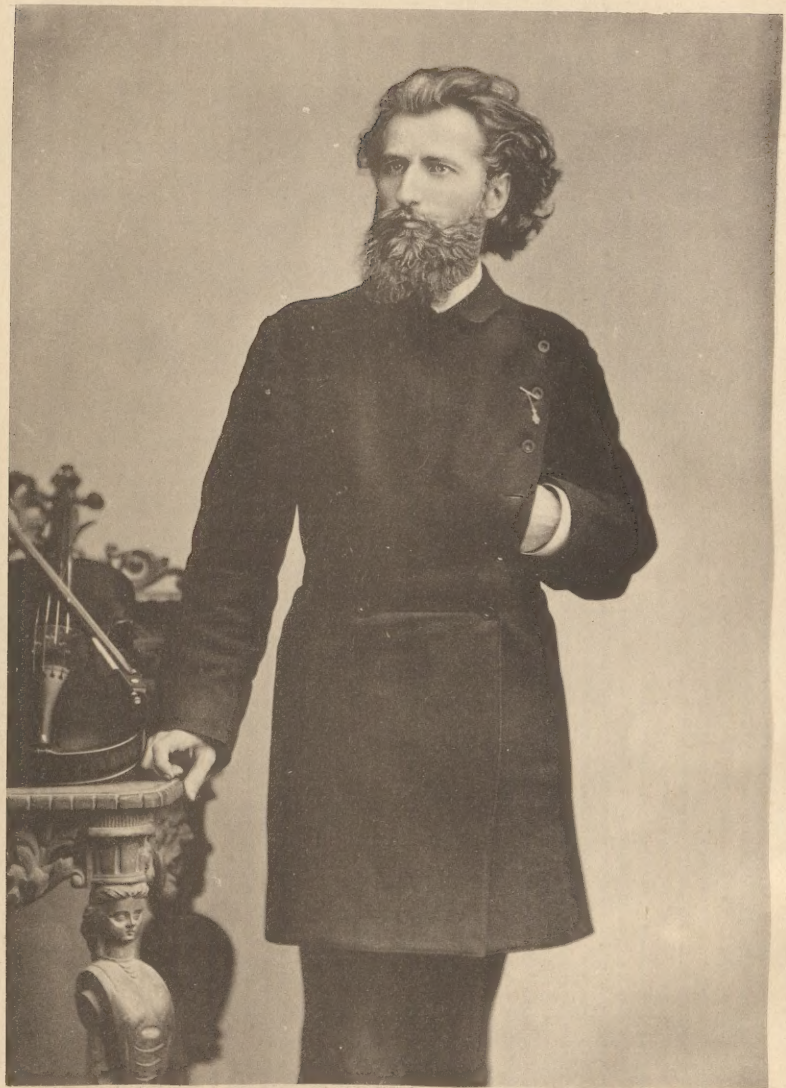
H.-A.
L 5/2
41881. f. 2

52

HERON-ALLEN.



41331.f.2



Hermann Ritter

HERMANN RITTER

UND SEINE

VIOLA ALTA.

Gesammelte Aufsätze

von

E. Adema.

Supplement zu *H. Ritter*'s Buche:

Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues.

Würzburg.

A. Stuber's Buch- und Kunsthandlung.

1881.

Druck der Thein'schen Druckerei (Stürtz), Würzburg.

Vorwort.

Die allgemeine Einführung der Ritter'schen Viola alta als Orchester-, Kammermusik- und Soloinstrument ist nur noch eine Frage der Zeit — sie gehört der jungen und künftigen Generation an. Mit kühnem und muthigen Vordringen hat Hermann Ritter seine Idee von der Ton-Verbesserung der Bratsche theoretisch und praktisch dargelegt und alle Zweifel über die Echtheit und Wahrheit seiner Bestrebungen zerstört.

Möge nun folgende Schrift, die sich als ein Supplementband zu H. Ritter's Buche über die Viola alta ankündigt und jene seit dem Bestehen der neuen Viola alta zerstreuten Aufsätze über den Regenerator und sein Instrument vereinigt, recht weite Verbreitung in musikalischen Kreisen finden und das Interesse für jenes neugeborene herrliche Streichinstrument fördern.

Der Herausgeber.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorwort V

I. **Hermann Ritter und seine Viola alta.** E. Adema. (Aus dem Holländischen.) 1

II. **Die Geige in ihrer Entwicklung von Alters her bis auf unsere Zeit.** Ein Vortrag. Gehalten von Hermann Ritter 12

III. **Die Viola alta, Altgeige oder Bratsche.** (Eine Verkannte unter den Streichinstrumenten.) H. Ritter 32

IV. **Ueber die Viola alta.** H. Ritter 39

V. **Die neue Viola alta.** Abhandlung von Martin Fischer 44

VI. **Einzelne kürzere Beurtheilungen der Ritter'schen Viola alta.**

1. Ein Brief Richard Wagner's an Hermann Ritter, betreffend die Viola alta 55
2. Beurtheilung der Ritter'schen Viola alta durch den Concertmeister Ed. Herrmann 57
3. Ein Brief des Concertmeisters F. Fleischhauer in Meiningen an Hermann Ritter, betreffend die Viola alta 59
4. Ein Brief des Musikdirectors A. Hecker an den Redacteur des Musikalischen Wochenblattes E. W. Fritsch in Leipzig, betreffend H. Ritter und seine Viola alta 60

Aphoristisches über die Viola alta. H. Ritter 63

Schlusswort 66

I.

Hermann Ritter und seine Viola alta.

Aus dem Holländischen in's Deutsche übersetzt.

Von **E. Adema.**

Motto: »Der grösste Feind des Wissens ist nicht der Irrthum, sondern die Trägheit. Alles was wir brauchen, ist die Erörterung; dann sind wir sicher, dass Alles in Ordnung kommt, wenn wir auch noch so viel Versehen machen. Ein Irrthum bekämpft den andern, jeder zerstört seinen Widersacher und die Wahrheit springt hervor. Dies ist der Verlauf menschlicher Geistesentwicklung, und unter diesem Gesichtspunkte sind die Urheber neuer Ideen, neuer Vorschläge und neuer Ketzereien die Wohlthäter des Menschengeschlechtes. Ob sie Recht oder Unrecht haben, das ist das Wenigste. Sie wirken zur Aufstachelung des Geistes, sie regen uns zu neuer Forschung an; sie bringen alte Gegenstände unter neue Gesichtspunkte; sie stören die allgemeine Trägheit und unterbrechen unsanft aber mit heilsamer Wirkung die Liebe zum Schlendrian, der die Leute verführt, auf den Wegen ihrer Vorfahren fortzutappen und jeder Verbesserung im Wege steht als ein beständiges, ein fremdartiges und oft verderbliches Hinderniss.

(Henry Thomas Buckle.)

Gleicht nicht unsere Gesammtentwicklung, die kein Ende kennt, einem Baue aus geistigem Materiale? Fortwährend wird gebaut. Aber häufig treten Epochen ein, in denen der Bau Veränderungen erleiden und seine bisherige Gestalt gleichsam zerstört werden muss. Nun ist es wenig Menschen vergönnt, in das Triebrad der Weiterentwicklung unserer materiellen oder ideellen Interessen und was mit diesen zusammenhängt, unmittelbar und entschieden einzugreifen. — Unsere Abhandlung führt uns auf das Gebiet der Musik und führt uns einen jungen Tonkünstler vor, der es unternahm, die bisherige Alt-Viola

im Tone und somit in ihrem Ausdrucksvermögen als musikalisches Ausdrucksmittel bedeutend zu verbessern auf Grundlage wissenschaftlicher Erkenntniss. Dieser Mann ist Hermann Ritter. —

Hermann Ritter wurde am 16. September 1849 in Deutschland in der Stadt Wismar an der Ostsee (Mecklenburg) als Sohn eines Beamten geboren. Schon als Kind übte die Musik einen gewaltigen Eindruck auf ihn aus. Die ersten unvergesslichen Eindrücke machten auf ihn schon im frühen Kindesalter der herrliche Gesang des Chores der Schlosskirche in Schwerin, deren Dirigent zu damaliger Zeit der jetzige Professor Dr. *Julius Schäffer* in Breslau war. Von keinem Menschen aufgefordert, ohne den Einfluss und die Einwilligung seiner Eltern, sondern lediglich durch einen ungestümen Drang getrieben, ging er zu dem Musikdirector des Grossherzoglichen Schlosschores, stellte sich demselben vor und bat inständigst, ihn als Mitglied des Schlosschores aufnehmen zu wollen. Nach Prüfung der Stimme des Knaben wurde dessen Wunsch nun auch erfüllt. Mit einer Altstimme begabt, trat der junge Knabe Hermann Ritter in den Schlosschor des Grossherzoges von Mecklenburg-Schwerin ein. Dem Edelsten der Kirchenmusik im a capella-Style war dieser Chor geweiht. Die grossen Kirchencomponisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts der italienischen und deutschen Schulen lernte Ritter schon als Knabe in ihren erhabenen Schöpfungen kennen und ihr Einfluss war so mächtig auf ihn, dass er bald die Musik als die Sphäre erkannte, in der allein er nur glücklich leben könne. Er beschloss nun, Musiker zu werden und gelobte es bei den Namen der grossen Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts, die ihm bis jetzt als einzige Componisten bekannt waren, nur ein tüchtiger und ausgezeichneter Musiker werden zu wollen. Es wurde nun nöthig, dass er sich für ein Instrument entschied. Die Wahl war nicht schwer; denn was lag einem jungen Sänger wohl näher als ein Streichinstrument? Die Violine war das Streich-

instrument, welches sich der junge Ritter erwählt hatte. So wurde nun seine musikalische Erziehung begonnen und neben der Erziehung in den exakten Wissenschaften auf der Schule Schwerin's fortgesetzt bis zum Herbste des Jahres 1865. Bis dahin war er auch als Mitglied des Grossherzoglichen Schlosschores in den Eigenschaften eines Altisten verblieben. Unerwähnt darf es nicht bleiben, welch' mächtigen Einfluss der Ernst des Musikdirector *Otto Kade* (Nachfolger *J. Schäffers*) als Dirigent des Grossherzogl. Schlosschores auf ihn ausübte.

Im Herbste 1865 trat H. Ritter als Schüler in die »Neue Akademie der Tonkunst« in Berlin, deren Direktor *Th. Kullak* war, ein. Seine Lehrer an dieser Musikakademie waren für Violine der Professor und Kammervirtuose *Ad. Grünwald*, für Theorie der Musik und Composition der Professor und königl. Musikdirector *R. Wüerst*. Ritter hatte vom Grossherzog von Mecklenburg ein Stipendium zum Zwecke des Studiums der Musik erhalten. Als dieses zu Ende ging — und es war bald zu Ende — musste er sich seinen Unterhalt in Berlin durch Stundengeben und Mitwirkung in den Symphonieconcerten der *Liebig*'schen Capelle verschaffen. Bis zum Jahre 1870 verblieb nun Ritter Schüler der obenerwähnten Anstalt, an welcher er das letzte Jahr auch als Lehrer der Elementarviolinklassen wirkte; zugleich hatte er in der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Berlin, in welche die Gründung einer »Hochschule für Musik« unter Leitung *Joseph Joachims* fiel, das Glück, kurze Zeit an dieser Schule dessen Schüler zu sein. 1870 verliess H. Ritter Berlin und wurde als Hofcapellist in der Capelle des Hoftheaters in Schwerin angestellt, in welcher Stellung er zwei Jahre verblieb. Nach Erfüllung seiner Militärpflicht als Einjährig-Freiwilliger in Rostock (1872—1873) erhielt Ritter die Stellung eines Dirigenten des städtischen Orchesters in Heidelberg. Nur kurze Zeit verblieb er in dieser Stellung, weil ihn das handwerksmässige Betreiben der Musik anekelte. In einem fulminanten Briefe an die Mitglieder der Capelle kündigte er seinen

Austritt als Dirigent an. Die guten Leute mögen Ritter's Worte in dem Briefe nie begriffen haben; denn bei ihnen hiess es: im Kampfe um's Dasein um jeden Preis mit der Musik Geld verdienen, dem grossen Haufen in den Concerten so viel als nur möglich Concessionen machen — und wie war dies anders möglich, als an die rohesten und gemeinsten Triebe des Volkes zu appelliren? Seit dieser seiner Stellung zur Musik in Heidelberg erfasste ihn ein derartiger Ekel vor dem gewöhnlichen Treiben in der Musik, welches er fast überall erblickte, wo es für ihn möglich war, als ausübender Musiker eine Stellung zu erhalten, so dass er beschloss, der Musik als Beruf Valet zu sagen. Sein sehnlichster Wunsch, ein tüchtiger und bedeutender Musiker zu werden und für die Musik und ihre Fortentwiklung etwas Bedeutendes zu leisten, waren in ihm aber trotzdem immer lebendig geblieben. H. Ritter beschloss jetzt, sich auch nach der Seite der Wissenschaft eine akademische Bildung zu geben, deren Erlangung ihm durch den Besuch der Universität Heidelberg gelang. Am 11. November 1874 wurde er an derselben immatriculirt. Seine Lehrer an derselben waren: für Allgemeine Kunstgeschichte und Archäologische Studien der Hofrath *B. Stark*, für Geschichte der Philosophie der Geheimrath *Kuno Fischer* und für Musikgeschichte der Professor Dr. *Ludwig Nohl*. Wahrhaft erhoben und neubelebt fühlte sich Ritter in dieser neuen Sphäre; er fing wieder an, sein Leben mit besseren Augen anzusehen, neuen Muth und neue Hoffnungen zu schöpfen, trotzdem er nicht auf Rosen gebettet war, sondern sich in armseliger Weise als Universitätsstudent in Heidelberg den Lebensunterhalt durch Stundengeben erwerben musste. Hier in Heidelberg während seiner Studentenzeit, in seinen Mussestunden, holte nun Ritter zu seinem Vergnügen sein Lieblingsinstrument »die Bratsche« hervor, auf welcher er mit Vorliebe musicirte und in diesen Mussestunden war es, in welchen er jenen Gedanken von der Verbesserung des Tones der Alt-Viola oder Bratsche fasste, dessen Ausführung

ihn zu jenem berühmten Meister machte, als welchen wir ihn heute vor uns sehen. Ritter legte sich nämlich die Frage vor: »Wesshalb wird dieses Streichinstrument (die Alt-Viola oder Bratsche), dessen Tonlage für den musikalischen Ausdruck so geeignet ist, nicht so häufig gleichwie die Violine und das Violoncello zum selbstständigen Ausdrucksmittel in der Musik benützt?« Der Grund wurde im klar, als er die Unzulänglichkeit der bisherigen Alt-Viola als selbstständiges musikalisches Ausdrucksmittel erkannte, und die Ursachen in dem Baue, in in der Construction des Instrumentes selbst fand. H. Ritter beschloss nun, das Instrument, welches als Alt-Viola wegen seiner Tonlage den Alt der Streich-Instrumente repräsentirt, zu regeneriren; d. h. dasselbe im Tone zu verbessern. Zu diesem Zwecke studirte nun Ritter die Entwicklungsgechichte der Streichinstrumente nach Quellen, sowie den Bau der Geige im Allgemeinen wie im Speziellen und legte die Resultate seiner Forschungen und Arbeiten nieder in einer Schrift, welche in erster Auflage 1876 in der Universitätsbuchhandlung von G. Weiss in Heidelberg, in zweiter Auflage 1877 bei J. J. Weber in Leipzig erschien.

Es wird wohl manchen Leser interessiren, an dieser Stelle in kurzer Darstellung die Beweggründe, welche die Umgestaltung der Viola (Bratsche) herbeiführten, zu erfahren, sowie die Constructionsprincipien dieses neubelebten Instrumentes kennen zu lernen.

Das in Rede stehende Instrument, gemeinhin Viola oder auch Bratsche genannt, nimmt in der Streichinstrumenten-Gruppe die Stellung zwischen Violine und Violoncello ein; es steht seiner Tonlage nach eine grosse Quinte tiefer als die Violine, zum Violoncello jedoch eine Octave höher. Die Erkenntniss des Mangelhaften an der bisherigen Viola gab den Anstoss zum Nachdenken über die Möglichkeit, das Instrument auf irgend welche Weise zu verbessern. Nie konnte sich die Viola als selbstständiges musikalisches Ausdrucksmittel der Violine

und dem Violoncello ebenbürtig an die Seite stellen, denn die Unzulänglichkeit und Beschränktheit im Ausdrucksvermögen liessen es nicht zu, dass Tonkünstler die Viola zur Aeusserung ihres Empfindungslebens in dem Maasse benutzten, als es eben mit der Violine und dem Violoncello der Fall war. Die bisher gebräuchliche Viola hat einen dumpfen und näselnden Klang. Dem Instrumente fehlt eben die offene und freie Kundgebung des Tones und mithin auch diesem die Leuchtkraft. Man möchte sagen: die bisherige Viola konnte nicht aus voller Brust singen, weil ihr ein rechter Brustkasten fehlte; sie erscheint in ihrer bisherigen Form als ein engbrüstiges Wesen. Der Wunsch des Regenerators ging nun dahin, eine Viola herzustellen, die nicht nur frei von diesem Fehler sein, sondern in ihrer Tonlage gleiche Eigenschaften wie die Violine (kleine Viola, Sopran-geige) aufweisen sollte, als Tonfülle, Intensität, Tragkraft des Tones und Klangschönheit. Da nun der Ton einer Geige durch das Mittel der Luftresonanz, welche das Resultat vom Zusammenwirken bestimmter Factoren (Saiten, Steg und Resonanzkörper) ist, bewirkt wird, so legte man zur Construction der Viola die Violine zu Grunde. Beide Instrumente stehen im Verhältnisse von Tonica zur Unterdominante; es müssen mithin, da dieses Verhältniss das von 2 : 3 oder 1 : $^3/_2$ ist, sich die Dimensionen und das Luftvolumen zweier in diesem Verhältnisse stehender Resonanzräume von gleicher Form ebenso verhalten. Durch dieses Grundgesetz von Tonica zu Unterdominante war zum Baue der Viola alta das Fundament gelegt, auf das nun erst eine Geigenbau-Theorie Anwendung finden konnte. Eine solche Theorie fand der Regenerator in dem fast verschollenen Werke des *Antonio Bagatella:* »Geometrische Regeln für den Geigenbau« (Padua 1782). Diese Regeln, die sich im Anhange von H. Ritter's Buche über die Viola alta (Leipzig, J. J. Weber) abgedruckt befinden, angewandt auf das vorhin erwähnte Grundprincip, ergaben das in Rede stehende Instrument. Nur aus dem Grunde, weil der

Bau der bisherigen Viola ein corrumpirter ist, d. h. nicht auf Grundlage der akustischen Principien, die für eine Geige in ganz bestimmt tieferer Tonlage gelten, beruhte, resultirte die Unzulänglichkeit dieses Streich-Instrumentes. Die Anzahl der Saiten, sowie die Stimmung derselben bleiben wie bei der bisherigen Viola; auch der Violabogen hat keine Veränderung erlitten. *K. A. Hörlein*, Streichinstrumentenmacher und als solcher Schüler des berühmten *Vauchel* in Würzburg, hat die Viola alta genau nach den Angaben und Zeichnungen ihres Regenerators Hermann Ritter zuerst gebaut.

Schliesslich sei noch eine kurze Erklärung des Namens »Viola alta« gegeben. Die Streichinstrumente entwickelten sich bekanntlich auf Grundlage der menschlichen Stimmen und wurden, was ihre Tonlage anlangt, durch das Wesen unserer Natur in Rücksicht auf die menschlichen Stimmen bestimmt. Wir wissen, dass man früher den Chören zur Unterstützung der einzelnen Stimmen nach Massgabe ihrer höheren oder tieferen Tonlage Streichinstrumente beigab, die sodann auch nach den vier Stimmen Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassgeige genannt wurden. Wenn nun auch jedes unserer heutigen vier Streichinstrumente einen weit grösseren Tonumfang hat, als die ihm analoge menschliche Stimme, so ist doch der Klangcharakter im ganzen Tonumfange ähnlich dem derjenigen Stimme, welche es zu vertreten hat. Das in Rede stehende Instrument ist nun die Vertreterin der Altstimme unter den Streichinstrumenten; aus diesem Grunde erhielt es den Namen »Viola alta« oder »Altgeige«, wie *Richard Wagner* auf deutsch es nannte.

Wir sahen also im Verlaufe obiger Darstellung, in welcher wir auf Einzelheiten nicht eingehen konnten, dass die Aufgabe zur Umgestaltung der bisherigen Viola in die Viola alte folgende war: dem zur Violine eine grosse Quinte tiefer liegenden gleichartigen Streichinstrumente auf Grund der für seine Tonlage geltenden akustischen Principien seinen eigentlichen Typus

und natürlichen Charakter zu verleihen, durch den es die Fähigkeit erhält, zu einem weit bedeutenderen Ausdrucksvermögen als bisher zu gelangen.

Die neue und im Tone verbesserte Viola alta (Altgeige) war entstanden. *Richard Wagner* hörte von ihr, prüfte dieselbe und berief sogleich ihren Regenerator als ausübenden Musiker auf seinem Instrumente zur Mitwirkung bei den Bühnenfestspielen im Jahre 1876 nach Bayreuth. Mit diesem grossen Ereignisse war auch H. Ritter wieder der Musik anheimgegeben und zwar als ausübender Künstler auf seinem Instrumente, welches er mit seltener Meisterschaft beherrscht und dem er die seelenvollsten Töne entlockt. In Bayreuth machte H. Ritter die Bekanntschaft der bedeutendsten Vertreter der Musik; sein im Tone verbessertes Instrument fand die Anerkennung aller bedeutenden Musiker — *Wagner, Liszt, Rubinstein* und *H. v. Bülow* an der Spitze, so dass Ritter gezwungen war, dasselbe überall öffentlich vorzuführen. Nach Beendigung der Bühnenfestspiele begab sich denn nun H. Ritter zum Behufe öffentlicher Vorführung seiner Viola alta auf Concertreisen, die ihn bis jetzt durch Deutschland, die Schweiz, Holland und Russland führten. Viele schöne Erfolge hatte der Regenerator und Virtuose auf seinen Kunstreisen aufzuweisen und viele Aufmerksamkeiten, Huldigungen und Auszeichnungen wurden ihm zu Theil während der dreijährigen ehrenvollen aber auch anstrengenden, mühsamen, ja sogar dornenvollen Thätigkeit, welche darin bestand, der musikalischen Welt seine im Tone verbesserte Altgeige (Viola alta) vorzuführen, die Vorurtheile, welche unwissende Musiker gegen dieselbe hatten, zu bekämpfen — kurz, jeden Augenblick mit Wort und That für seine Sache einzustehen. Seit October 1879 wirkt H. Ritter an der königlichen Musikschule zu Würzburg als Lehrer für sein Instrument sowie für Musikgeschichte, auf welch' letzterem Gebiete er das Buch »Repetitorium der Musikgeschichte« verfasste. Zu erwähnen ist noch, dass H. Ritter nicht nur als Regenerator

und Virtuose, sondern auch als Lehrer, Componist und eifriger Sammler von Literatur seines bisher allzu stiefmütterlich behandelten Instrumentes anzusehen ist.

Als Lehrer und Pädagoge tritt uns H. Ritter in seinem allerdings bis jetzt noch unedirten Werke, einer Schule — »das Studium der Viola alta« betitelt — entgegen. Als Componisten erblicken wir ihn in vielen kleinen Charakter- und Stimmungsstücken sowie in einem grösseren Concerte für die Viola alta und Orchester. Als Sammler und Bereicherer der Viola alta-Litteratur zeigt sich uns H. Ritter in vielen Transscriptionen für sein Instrument, von denen wohl die meisten noch unedirt geblieben sind. Eine Sammlung solcher Stücke erschien in Nürnberg bei *W. Schmid* unter dem Titel: »Hermann Ritter's Repertorium für die Viola alta« (Altgeige). Hiermit wären wir mit den Daten über Hermann Ritter und seine Viola alta zu Ende.

Wie steht es aber nun mit der Einführung dieses im Tone wesentlich verbesserten und nunmehr selbstständig gewordenen Streichinstrumentes im Orchester, in der Kammermusik u. s. w.? Leider müssen wir bemerken, dass die allgemeine Einführung der Viola alta noch nicht im Verhältnisse zu der Bedeutung dieses verbesserten Instrumentes für die Tonkunst steht. Wie kann dieses auch anders sein! Mode, Autoritätsglaube und Indifferentismus sind die drei bösen Dämonen, mit welchen jede Neuerung einen Kampf zu bestehen hat, wie es ja überhaupt ein schreckliches aber alltägliches Beispiel von der Tragik unseres Lebens ist, den Fortschritt des Wissens auf allen Gebieten meistentheils zuerst gehindert und oft all' die Bestrebungen andauernden Denkens der grössten Geister unerkannt zu sehen.

Trotzdem besteht die Viola alta und sie wird bestehen bleiben — ist doch durch sie die Tonkunst um ein bedeutend erweitertes Ausdrucksmittel bereichert worden; sie braucht auch keine Fürsprecher und Vertheidiger mehr — ist sie doch

im Stande, sich selbst in herrlichster Weise das Wort zu reden.

Mit den eigenen, aber bedeutsamen und charakteristischen Worten Hermann Ritter's, die einem Briefe an den Pianisten *Carl Pohlig* in Tivoli bei Rom entnommen sind und eine Antwort bilden auf die Bitte, eine Viola alta für die Ausführung der Viola-Partie in der Berlioz'schen Harold-Symphonie zu senden, schliessen wir unsere Abhandlung. Sie lauten: »Wohl wäre die Gelegenheit günstig, meine im Tone verbesserte Altgeige in Rom einzuführen. Aber, lieber Freund, glaube nicht, dass ein Violinspieler — und wäre er auch direkt vom Himmel gekommen — in kurzer Zeit den Viola-Part der Berlioz'schen Harold-Symphonie auf meiner Viola alta spielen kann. Unmöglich! Unmöglich! Es gehört ein Mensch mit einem fanatischen Glauben an dieses Instrument dazu, es zu bezwingen. Glaubt Jemand in Begeisterung an dieses Ausdrucksmittel für die Alttonlage der Saiteninstrumente, so wird er Prächtiges durch dasselbe leisten. Geht er nur einmal an demselben vorbei, um ihm vielleicht einmal zu schmeicheln oder gar schön mit ihm zu thun, so ist es störrisch und gehorcht ihm gar nicht. Meine Viola alta ist wie eine echte Jungfrau, die nur alleinig von Jemandem geliebt sein will. Sie ist keine Prostituirte für Violinspieler, die sich nach x-beliebiger Willkür zu ihr wenden. Daher kommt die Erfahrung, welche ich in diesen vier Jahren gemacht habe, dass Jemand, der Violine als Hauptinstrument hat, nicht auch zugleich Viola alta spielen kann. Es ist dieses unmöglich! Bisher wurde die Alt-Viola wohl als Nebeninstrument der Violinspieler benutzt. Das hört nun bei meiner neuregenerirten Alt-Viola auf. Ganz muss sich Einer ihr hingeben, sonst wird er sie nicht bezwingen. Wer ausschliesslich Violine spielt, hat gar nicht die Haltung für meine Viola alta. Man muss letztere erst dem Körper anpassen, sich lange mit ihr und zwar eingehend) beschäftigen, sie liebkosen, mit ihr schmollen, dann wieder auf's Neue mit ihr zusammenkommen —

kurz man muss ihr Vertrauter werden. Oh! Dann gehorcht sie wie ein Lamm und giebt in Allem nach.

Die meisten Violinspieler stellen sich gar komisch an, wenn sie meine Alt-Viola in ihre Hände nehmen — gerade so ungeschickt, als sie sich angestellt haben mögen, als man ihnen zuerst als Knaben eine Violine in die Hände gab. Die Musiker und auch die meisten Spieler der bisherigen Bratsche sind sodann ungehalten auf die neue Viola, wie Leute, die ein Pferd bestiegen, welches sie aber beständig abwarf. Nun schieben sie die Schuld auf das Pferd, ohne einzusehen, dass sie selbst die Ursache des Herunterfallens sind, indem sie nicht mit einem Pferde umzugehen wissen, es nicht zügeln können und somit nicht in ihre Macht zu bringen verstehen.«

II.

Die Geige in ihrer Entwicklung von Alters her bis auf unsere Zeit.

Vortrag, gehalten von **Hermann Ritter.**

Hochgeehrte Anwesende!

Wir sind beisammen, um unser Interesse einem Gegenstande zu widmen, der im heutigen Culturleben eine der alltäglichsten Erscheinungen ist. Es ist dies die Geige, jenes musikalische Ausdrucksmittel, das in unserem gesellschaftlichen wie speciell musikalisch-künstlerischen Leben eine grosse Bedeutung besitzt und Verbreitung gefunden hat. Wer von Ihnen hat nicht schon, wenn auch nur oberflächlich, Kenntniss genommen von jenem wundersamen Erzeugnisse menschlichen Sinnens? Wessen Ohr ist nicht schon bis zum Entsetzen geplagt worden durch das Spiel eines Unerfahrenen auf diesem Instrumente! Wessen Ohr hat nicht schon jenen herrlichen Tönen gelauscht, in welchen die Geige zu reden vermag? Wem aber hat sie durch ihre Töne, denen Meister der musikalischen Rede d. h. der musikalischen Composition beredten Ausdruck, ja beredteren Ausdruck verliehen, als ihn Worte zu geben vermögen, nicht schon Dinge erzählt, die in den geheimsten Tiefen des menschlichen Innern, in unserem Gemüthsleben schlummern?

Es geht uns wohl in solchen Momenten, in denen wir von einer Sache hingerissen sind, stets eigenthümlich. Wir fragen nämlich in diesen Augenblicken selten nach dem Ursprunge oder nach der Beschaffenheit dieses Gegenstandes, der es vermag, auf einige Zeit unser ganzes Sein in Anspruch zu nehmen. Ist es nicht so mit uns, um durch ein eclatantes Beispiel zu reden, wie bei einem grossartigen Naturschauspiele? Vergegenwärtigen wir uns unsere Fmpfindungen bei einem schönen Sonnenaufgange oder Sonnenuntergange! Wir sind überwältigt durch die Macht dieses Eindruckes. Selten treten wir in solchen Augenblicken zersetzend oder analysirend an die Sonne, um an ihr wissenschaftliche Betrachtungen anzustellen. Beseelt durch den Eindruck, welchen die Majestät des Sonnenballes auf unser Empfinden hervorbrachte, ziehen wir heim oder weiter und Manchcr denkt vielleicht bei sich oder ruft es auch wohl gar aus: Wie schön und herrlich ist es doch auf der Welt! Ganz etwas Anderes ist es, wenn uns das Bedürfniss nach Erkenntniss oder der Wissensdrang treibt, die Sonne nach all' ihren Beziehungen zu den übrigen Weltkörpern sowie zu unserem Leben in Betrachtung zu ziehen. Da fragen wir wohl nach dem Ursprunge dieses mächtigen Gestirnes, nach seiner Entwicklung u. s. w. Mit solchen Absichten, mit der Frage nach dem Ursprunge, wollen wir nun auch an die Geige herantreten und sodann an der Hand der Geschichte ihre Weiterentwicklung verfolgen.

Geigeninstrumente oder Streichinstrumente, in die Gattung der Saiteninstrumente gehörig, nennen wir solche musikalische Ausdrucksmittel, deren Saiten durch einen Bogen zum Tönen gebracht werden und fragen wir nun nach ihrem Ursprunge d. h. nach dem Zeitpunkte, an welchem sie zuerst auftreten, so weist uns die Geschichte in die früheste Zeit — an den Ursprung unseres Geschlechtes zurück. Wie bei Allem, so hat auch hier bei diesem Wunderbaue eine Entwicklung stattgefunden. Unser Instrument musste in Primitivetät und Naivetät entstehen, sich entwickeln und Iahrhunderte, ja man kann wohl

sagen Jahrtausende mussten vergehen, bis wir die Geige in der Gestalt und zu solchem Ausdrucke fähig vor uns sahen, wie sie es heutzutage ist. — »Was für ein Abstand liegt zwischen der Saite, welcher ein ausgehöhlter Flaschenkürbis als Resonnanzkörper dient, oder der an einem gekrümmten Stabe aufgespannten Schnur, welche der Neger an einem Ende in den Mund nimmt, um sich durch Klimpern einen musikalischen Genuss zu bereiten und zwischen den Violinen der grossen Cremoner Geigenbauer Antonio Stradivari und Giuseppe Guarneri!«*)

Ostindien ist als die Wiege der Bogeninstrumente anzusehen. Als ältestes Streichinstrument tritt uns das Ravanastron entgegen. Seinen Namen hat es von einem vorgeschichtlichen Könige Indiens »Ravana«, nach dem heute noch eine Grotte auf Ceylon benannt ist. Die Sage schreibt jenem Herrscher die Erfindung dieses Instrumentes zu. Demnach fällt seine Entstehung in die Zeit 5000 vor Christi Geburt, denn dies ist die Zeit, um welche der König Ravana gelebt haben soll. Möge dem nun sein, wie ihm wolle; immerhin deuten diese Belege auf ein sehr hohes Alter der Streich- und Geigeninstrumente. Auf ein hohes Alter der Saiteninstrumente im Allgemeinen weist auch die Sage der Griechen hin, welche die Entstehung der Lyra dem Hermes zuschreibt, indem derselbe über den concaven Theil einer Schildkrötenschale Saiten spannte. Fétis, der rühmlichst bekannte Forscher auf unserem Gebiete, gibt uns über das Ravanastron anschauliche Mittheilung. Diese erste Geige, welche sich noch in den Händen der Panderons (wandernde buddhistische Mönche) befindet, bestand aus einem Cylinder von Maulbeerfeigenbaumholz, über welchen Saiten von Gazellendarm gezogen waren; der Bogen war mit Pferdehaaren bezogen und glich in seiner Form durchaus der gleichnamigen Waffe. Neben diesem eben kennen gelernten Bogeninstrumente finden wir in Indien noch ein Streichinstrument, welches Omerti hiess und als Resonnanzkasten die Hälfte einer Cocosnuss-

*) Worte Hyacinth Abelés.

schale hatte, deren concaver Theil mit einem Felle überspannt war. Die primitive Construction dieses Instrumentes lässt ebenfalls auf ein sehr hohes Alter schliessen. Ein drittes Streichinstrument, welches überall im Orient verbreitet war und welches man für das für die Entwicklungsgeschichte der Geige so bedeutungsvoll werden sollende Rebek oder Rebabe der Orientalen sowie speciell der Araber hält, besteht aus vier hölzernen Schienen, welche rahmenartig zusammengefügt sind. Auf diesen Rahmen sind zwei Pergamente gespannt, welche somit Decke und Boden des Instrumentes darstellen. Der Hals desselben ist cilindrisch und bildet mit dem Kopfe ein Stück. Ein Eisenstab bildet den Fuss dieses Instrumentes, welches beim Spielen auf demselben ruht. Dieses waren also die Streichinstrumente des alten Indiens, sowie des Orients überhaupt und mit Recht müssen wir den Orient und besonders das alte Indien als die Wiege der Streichinstrumente ansehen, da sich bei den anderen Völkern des nichtklassischen Alterthumes keine Spur von Bogeninstrumenten findet. Weder die Chinesen, Aegypter, noch Hebräer und Assyrer hatten in ihrem Culturleben Streichinstrumente im Gebrauche. Wir lernen bei diesen Völkern wohl Saiteninstrumente kennen, aber vor Allen krustische Instrumente d. h. solche, deren Töne durch Reiben oder Schlagen hervorgebracht werden. Ihre Saiteninstrumente waren jedoch nur solche, die durch Pizzikiren d. h. durch Zupfen der Saiten mit den Fingern oder mit einem Stäbchen zum Tönen gebracht wurden. Bei den Völkern des klassischen Alterthumes gewahren wir ebenfalls keine Bogeninstrumente. Wohl bieten sich uns bei den Griechen und Römern Saiteninstrumente dar, jedoch keines von ihnen wurde mit einem Bogen gestrichen. Fälschlich hielten manche Archäologen die Chitara der Griechen für ein Geigeninstrument, weil sie das Plektron, jenen Stab oder vielmehr jenes Häckchen, mit dem die Saiten, ähnlich wie bei unserer heutigen Cither, in Schwingung gesetzt wurden, für einen Bogen ansahen.

Wo ist denn nun aber der Faden der Weiterentwicklung der Bogeninstrumente zu suchen? Lange blicken wir uns vergeblich um in der Geschichte des Auf- und Niederganges der Völker. Da finden wir bei jenem kräftig nach Norden dringenden Stamme der Mauren und Araber (ich meine jene Bewegung, welche um das VIII. Jahrhundert stattfand), ein Bogeninstrument, welches Rebek, Rebâk auch Rebabe genannt wurde. Wir wissen, welchen Einfluss diese vordringenden Morgenländer durch ihre ausgeprägte Cultur auf das Abendland ausgeübt haben, als bald nach jener Schlacht bei Poitiers (732), durch welche Carl Martell ihnen für immer einen Damm gegen das Weitervordringen setzte, sich ein friedliches Culturleben zwischen den Völkern des Morgen- und Abendlandes entwickelte. Besonders nahm das Abendland Vieles auf, was jene Vordringlinge aus dem wunderreichen Morgenlande mitgebracht hatten.

Unter den vielen Dingen, von denen wir wissen, dass sie uns durch die Cultur der Mauren geschenkt wurden, gehörte nun auch jenes Bogeninstrument — das Rebek. Ohne Zweifel ist nun dieses Bogeninstrument, welches sich noch bis heutzutage in primitiver Construction bei einigen Völkern Nordafrikas erhalten hat, als die Mutter unserer heutigen Streichinstrumente anzusehen; denn bald erblicken wir, im Verlaufe der nächsten Jahrhunderte, dieses Instrument im Gebrauche bei den Völkern des mittleren und nördlichen Europas. Für dieses Streichinstrument sehen wir auch bald Namen entstehen, die den romanischen wie germanischen Begriffen entsprechend waren. So entstand in Frankreich der Name vióla, hergeleitet aus dem lateinischen vitula (von vitulari tanzen und springen); jedenfalls daher, weil das Instrument zum Tanze verwendet wurde. Von vitula leitet sich das provencalische viutla und sodann viula ab, bis daraus durch Umlaut viòla entstand.

Im Altdeutschen finden wir den Ausdruck »Fidel« hergeleitet aus der soeben genannten Quelle und das mittelhoch-

deutsche gîge, aus dem unser neuhochdeutsches »Geige« hervorging, hat nach Grimm seinen Ursprung im altnordischen geiga, welches zittern, vibriren bedeutet — wahrscheinlich in Bezug auf das Erzittern und Vibriren der Saiten entstanden. Documente für die Existenz dieser Namen als Bezeichnung für jenes Bogeninstrument, welches den ursprünglichen Namen Rebek hatte, finden sich in zahlreichen Schriftüberresten jener Zeit. Ueber das Aussehen dieses als Stammmutter unserer Geige bezeichneten Instrumentes geben uns die Ueberreste zeichnender und bildender Kunst Aufschluss.

Die älteste Darstellung eines Rebeks, welche einem Manuscripte des IX. Jahrhunderts entlehnt ist, zeigt uns dasselbe mit einer Saite bezogen; die halbmondförmigen Schallöcher sind in die Decke eingeschnitten und die Saite liegt auf dem Stege auf. Eine schon weiter ausgebildete Geige des XII. und XIII. Jahrhunderts zeigt halbmondförmige Schalllöcher, die auf orientalischen Ursprung hindeuten; ein Theil des Griffbrettes erscheint gleich wie bei dem vorhin erwähnten Rebek erhabener als der übrige Theil der Decke. Eine Abbildung, entnommen einer Grabplatte des Schweriner Domes, zeigt einen Rebek spielenden Engel im Weinlaub sitzend. Die Grabplatte stammt aus dem XIV. Jahrhundert. Von Schriftquellen, die uns über die Existenz eines Bogeninstrumentes unterrichten, seien ausser dem Nibelungenliede, welches uns von dem Geiger Volker erzählt, im XIII. Jahrhundert noch eine Stelle aus der Braunschweiger Chronik vom Jahre 1203 erwähnt. Dort wird uns berichtet, dass im genannten Jahre bei Stendal in dem Dorfe Ossemer ein Wunderzeichen geschah. »Am Pfingstmittwoch«, heisst es dort, »fiedelte der Pfarrer seinen Bauern zum Tanze, als ein Donnerschlag kam, dem Pfarrer den Arm abschlug und 24 Leute auf dem Tanzplatze tödtete.« Endlich sei noch Gottfried's von Strassburg »Tristan und Isolde« als Quelle für die Existenz von Bogeninstrumenten gedacht. In diesem grossartigen Minnesange erfahren wir, dass der Held desselben

erwähnt, die Fidel und Rotta erlernt zu haben. Da wir soeben bei Gelegenheit der Quellen, welche auf die Existenz der Bogeninstrumente im X., XI., XII. und XIII. Jahrhundert hindeuten, Gottfried's von Strassburg Erwähnung thun mussten, der ein Hauptrepräsentant der deutschen Minnesangsperiode ist, so wollen wir in Kurzem auch jene Zeit, so weit sie für unseren Gegenstand von Interesse ist, in Betracht ziehen.

Mit Bogeninstrumenten vorhin erwähnter Art haben wir uns die Spielleute oder Minstrels der Troubadours und Minnesänger des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts vorzustellen. Wie wir wissen, so war der Inhalt ihrer Lieder, welche auf Grundlage des eigenthümlich romantischen Zuges, der durch diese Jahrhunderte wehte, entstand, Frauenlob, Besingung und Verherrlichung der Kämpfe und Abenteuer, sowie der Natur. Uns sind als Pflegestätten der Poesie und Musik nach dieser Richtung hin die Höfe der Grafen von Barcelona, von Toulouse und der Provence bekannt. Ritterliche und wohl auch fürstliche Personen traten auf ihren Wanderungen an diesen Höfen auf, trugen ihre Dichtungen mit Begleitung der Harfe, Leyer oder Geige vor oder liessen sich dieselben auch von ihren Spielleuten vortragen. Ausser diesen Spielleuten der Troubadours gab es noch sogenannte fahrende Spielleute, in deren Händen sich die Geige befand. Der Beruf dieser Menschen galt als ehrlos, die Kirche hatte sie in den Bann gethan, ihre Kinder durften keinen ehrsamen Beruf erwählen und bei ihrem Tode wurde ihr eventuelles Vermögen confiscirt. (Erst durch Papst Eugen IV. 1431—1447 erhielten Trompeter, Pfeifer und Lautenschläger, mit anderen Worten »die fahrenden Leute« die Erlaubniss, als »ehrlich« zum Abendmahl zu gehen.) Es ist wohl klar ersichtlich, dass unter solchen Verhältnissen, wie sie uns das Mittelalter zeigt, keine Instrumentalmusik von künstlerischer Bedeutung erstehen konnte. Ein Fortschritt fand jedoch bald dadurch statt, indem sich im XIII. Jahrhundert im Süden von

Deutschland die sogenannten Spielgrafenämter, musikalische Gilden, die als Oberhaupt einen Grafen hatten, bildeten. Die erste derartige Vereinigung entstand 1288 in Wien. Ebenfalls sehen wir im Mittelalter in Frankreich sich einen Verband von Musikern bilden, deren Oberhaupt sich »roi des Violes« (eine staatlich creirte Würde) also Geigerkönig nannte. In Deutschland entstanden bald darauf die sogenannten »zünftigen Musikanten.« Diese waren, wie schon ihr Name besagt, Mitglieder einer Zunft oder Innung und hatten Bürgerrechte. Diese Institutionen waren es eben, welche dem Fortschritte der Instrumentalmusik und dadurch auch der Entwickelung der Geige bedeutenden Vorschub leisteten.

Kehren wir zu unserem Bogeninstrumente selbst wieder zurück. Haben wir in dem auf uns von den Mauren überkommenen Rebek eine Geige kennen gelernt, welche die Form einer halbirten Mandel hatte, so legen bildliche Ueberreste des Zeitalters der gothischen Bauperiode Zeugniss ab von der Veränderung der Form der Geige. Wir sehen allmählich die mandolinähnliche Geigenform verschwinden und die Geigen die Ihnen Allen bekannte Form der Guitarre annehmen, wie es uns Abbildungen, welche von Instrumenten des XIV. Jahrhunderts genommen sind, beweisen. Wir müssen uns nun nicht vorstellen, dass die Geige in dieser Zeit eine solche Bedeutung hatte und eine solche Stellung einnahm, wie es heutzutage mit ihr der Fall ist. Sie wurde meist nur zu den untergeordnetsten Kunsttrieben des Volkes, zum Tanze, benutzt und es dauerte eben sehr lange, bis sie höheren und edleren künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Als Gründe hiefür sind wohl folgende Ursachen anzuführen:

Erstens war in damaliger Zeit, in welcher die Kirche sich die Künste dienstbar gemacht hatte, in ihr von Musik nur der Chorgesang angesehen und ausser der Kirchenmusik, die nur im Chorgesang bestand, gab es keine andere, die von künst-

lerischer Bedeutung war. Zweitens mag es wohl an dem unzulänglichen Organismus, d. h. an dem Baue der Bogeninstrumente jener Zeit gelegen haben, durch welchen sie es nicht vermochten, sich aus ihrem niederen Dienste heraus zu höherer Bedeutung für die Tonkunst emporzuschwingen.

Erst mit dem XVI. Jahrhundert beginnt die Zeit, in welcher die Geige anfängt, eine Bedeutung für das künstlerische Leben zu gewinnen. Wir wissen, dass in dieser Zeit Kirchenchöre, wie auch später die Chöre der ersten Opern durch Geigeninstrumente unterstützt wurden. Man verstärkte durch diese Manipulation die einzelnen Chorstimmen, indem man Bogeninstrumente nach Massgabe der Tonlage der menschlichen Stimmen construirte. 1511 berichtet Sebastian Virdung aus Basel in seiner »Musica getutscht« (Deutsche Musik) von Gross-Geigen, Klein-Geigen und Trumscheit*). 1528 redet Martin Agricola in seiner »Musica instrumentalis« (Instrumentalmusik) von grossen und kleinen Geigen, die er in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen eingetheilt und 1533 lesen wir in einem Werke des Giov. Lafranco zum ersten Male den Ausdruck »violino«, der ja nichts weiter als ein Diminutivum (Verkleinerung) von Viola ist, und demnach kleine Viola bedeutet. Diese kleine Viola oder Discantviola, sogenannt, weil sie die Vertreterin des Sopranes oder Discantes unter den Streichinstrumenten war, unsere heutige Violine oder Geige — sie war es, durch welche die Bogeninstrumente eine so hohe Bedeutung erhielten, und auch noch fernerhin in ihrer Entwicklung erhalten werden. Ihr Erscheinen war von ausserordentlich entscheidendem und entschiedenem Einflusse für die Entstehung wie für die Weiter-

*) Der Resonanzkörper des Trumscheit's ist ein mit einer Saite bezogener länglicher viereckiger Kasten. Dieses Instrument gab, mit dem Bogen angestrichen, einen trompetenähnlichen Ton. In Frauenklöstern finden wir es statt der Trompete zu Intraden verwendet; auch wurde es auf der englischen Marine zum Signalisiren gebraucht, wesshalb es auch »trompeta marina« hiess.

entwicklung einer absoluten Instrumentalmusik. Dem Verdienste der älteren venetianischen Musikschule und vor Allem dem Giov. Gabrieli ist die Einführung der Geige in die Instrumentalcomposition zuzuschreiben; denn aus Compositionen dieses obengenannten Musikers sowie anderer Musiker, die am Ende des XVI. Jahrhunderts lebten, ersehen wir, dass die kleine Viola, unsere Violine, als Repräsentantin des Sopranes angewendet wurde.

Fragen wir nun nach dem Erfinder oder Schöpfer der Violine in heutiger Gestalt, die nunmehr in den Vordergrund tritt! Gaspard Duiffopruggar in Bologna nennt uns die Geschichte als den ersten Erbauer der Violine. Dieser Mann lebte in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts und es muss diese Zeit als diejenige gelten, in der die Kunst des Baues der kleinen Viola oder Violine ihren Anfang nahm. Interessant an dieser Thatsache ist, dass sich uns in dem Namen Duiffopruggar eine Italienisirung des noch jetzt existirenden tyroler Namens Tieffenbrucker darbietet. Demnach wäre also ein aus Tyrol nach Italien ausgewanderter Deutscher der Erfinder der Violine. Was nun die Form der Duiffopruggar'schen Violinen anlangt, so ist dieselbe im Speciellen noch keine entscheidende gewesen. Erst von Caspar da Salo und seiner Schule, der von Brescia, wurde die gegenwärtige Form der Violine entgültig festgestellt.

Die Violine sollte nun jenes Instrument werden, welches sich die Herrschaft in der Instrumentalmusik errang; sie vermochte es auch durch ihren Bau und durch ihre durch denselben bedungene Tongebung, die Mustergiltigkeit im Bereich der Streichinstrumente zu erringen. Der Wust von Streichinstrumenten, d. h. die vielen Arten von Violen, musste, nachdem die Violine erschienen war, verschwinden. Ich nenne hier nur einige Namen der jetzt fast ganz verschollenen Violen: Viola da gamba, viola di bordone, viola pomposa, viola

di spalla, viola bastarda, viola d'amore u. A. — Alles Violen, welche der Zeit des XVI. und XVII. Jahrhunderts angehörten. Von den früheren Violen erhielt sich die Viola da Gamba noch bis ins vorige Jahrhundert, die viola di braccio, auf die wir noch später zu sprechen kommen, ist noch heute gebräuchlich, während die Viola d'amore eigentlich nur noch in Meyerbeer's Hugenotten ihr Dasein fristet. Die Violine unterschied sich von den meisten ebengenannten Violen des XVI. und XVII. Jahrhunderts wesentlich durch ihre Construction und durch die dadurch bedungene Kundgebung des Tones. Während alle die früheren Violen mehr oder weniger einen dünnen, spitzigen mit näselndem Klangcharakter verbundenen Ton hatten, so war nun in der Violine ein Streichinstrument gefunden worden, welches das besass, was die menschliche Stimme auszeichnet — Eigenschaften: wie freie und offene Kundgebung des Tones, Fülle desselben, sowie Tragfähigkeit und Intensität. Kein Wunder daher, wenn die Violine die Königin der Streichinstrumente ward und nicht allein einen Einfluss auf den Bau der Streichinstrumente, sondern auch auf die ganze musikalische Entwicklung, auf die Composition der Instrumentalmusik, ausübte. Verfolgen wir den Einfluss der Violine von der Zeit ihres Erscheinens an bis auf die Gegenwart. Die Ausübung des Violinspiels hat ihren Ursprung in den Anfängen der Instrumentalmusik, welche, soweit uns schriftliche Documente beweisen, in die ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts zurückreichen. Wie wir schon erfahren, wurden den Chören Streichinstrumente nach Massgabe der einzelnen Stimmen zur Verstärkung zugesellt und zwar in der Weise, dass das betreffende Streichinstrument dieselben Töne der menschlichen Stimme, welcher es beigegeben war, spielte, also mit derselben im unisono ging. In dieser Ausübung erscheint uns die Instrumentalmusik als keine selbstständige, sondern als eine dem Gesange unterthane. Erst mit dem Sichloslösen der Streichinstrumente, von den menschlichen

Stimmen war der erste Schritt zu einer absoluten Instrumentalmusik gegeben. Wir sehen diese Umwandlung hervorgehen aus den Canzonen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, bei denen ausdrücklich bemerkt wird, »buone da cantare e suonare« d. h. sowohl zum Singen als auch zum Spielen auf Instrumenten geschrieben. So entsteht die Instrumentalmusik und speziell die der Streichinstrumente auf Grundlage der vier menschlichen Stimmen und erscheint uns zuerst in ihren ersten Anfängen durchaus als Nachhall der Vocalmusik. Aus der Canzona, dem gesungenen, entsteht die Sonata, das gespielte, von Instrumenten ausgeführte Musikstück.

Schon am Ende des XVI. und durch das ganze XVII. Jahrhundert sehen wir die Violine in den Vordergrund treten und von den Componisten mit Vorliebe und Bevorzugung benutzt, es nimmt uns daher nicht Wunder, wenn wir bald selbstständige Compositionen für dieselbe entstehen sehen. In kindlicher Einfachheit stellen sich uns die Anfänge des Virtuosenthumes auf der Violine dar; hören wir das Capriccio stravagante Carlo Farina's von 1627, so erhalten wir einen Einblick in die damalige Virtuosentechnik auf der Violine. Das Nachahmen des Hahnenrufes, des Gackerns der Henne, des Katzengeschreies, des Hundegebelles u. s. f. bildeten die Glanzpunkte in der Ausführung dieses wie schon erwähnt stravaganten d. h. ganz besonderen Musikstückes. Wenn auch diese ersten auf crassem Materialismus beruhenden Versuche der Violintechnik nichts als musikalisch bedeutungslose Experimente waren, so sind sie doch als die ersten Regungen und als ein Ringen nach Selbstständigkeit anzusehen und diese Anfänge und Regungen waren es, aus welchen sich die für das Violinspiel sowie für die Instrumentalmusik so bedeutenden Violinschulen Italiens entwickelten. Mit den Bestrebungen nach Vollkommenheit im Violinspiele wuchs auch das Streben nach Vollkommenheit der Construktion, des Baues der Violine. Wir sehen im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert jene berühmten

Geigenbauer erstehen, von denen Mancher wohl von der Sage zum Zauberer erhoben wurde. Ihre Namen sind weltbekannt geworden: Caspar da Salo, Amati, Stradivarius, Guarnerius und Stainer. Diese Männer und ihre Schüler schufen jenes Streichinstrument, unsere Violine oder Sopran-geige, welche wegen ihrer vorzüglichen Eigenschaften als das herrlichste Bogeninstrument hingestellt werden muss. In diesem Instrumente schufen jene Männer einen Streichinstrumententypus, der als Muster für alle anderen gelten muss.

Es ist wohl überflüssig, alle die Namen der vielen Männer in Italien zu verzeichnen, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert bestrebt waren, das Violinspiel zur Vollkommenheit und so als ein Mittel zur Ausübung der grossen Tonwerke zu gestalten. Einer, der Römer Arcangelo Corelli (1653—1713) sei hier jedoch hervorgehoben als der Begründer der römischen Violinschule und als derjenige, der zuerst eine künstlerische Durchbildung des Streichtrios und des Streichquartettes anstrebte. Nach ihm sind noch als bedeutende Vertreter und Beförderer des Violinspieles Tartini, Viotti und Paganini zu nennen. Von Corelli lernte Philipp Emanuel Bach, von diesem Joseph Haydn und mit ihm ist uns der Weg der Weiterentwickelung der Streichinstrumente, sowie ihres Einflusses auf die genannte Instrumentalmusik bis in unsere Zeit gezeigt. Untersuchen wir jetzt, soweit es uns der Rahmen dieser Darstellung gestattet, den Bau der Geige, um zu sehen, wie die einzelnen Theile zusammenwirken und das vollführen, was uns so mächtig die Seele bewegt.

Als Hauptbestandtheile der Geige bieten sich uns die Saiten und der Resonanzkörper dar. Wenn eine gespannte Saite auf irgend eine Weise, sei es durch Anschlag, durch Zupfen oder durch Streichen mit einem Bogen aus ihrer Gleichgewichtslage gebracht wird, so geräth sie in den Zustand stehender Schwingungen. Jeder Körper, welcher sich nun im Zustande stehender Schwingungen befindet, veranlasst in den

ihn umgebenden elastischen materiellen Medien eine Wellenbewegung, welche bis zu unserem Ohre fortgepflanzt, die Empfindung des Schalles hervorbringt. Aber mancher stark vibrirende feste Körper lässt doch nur einen ganz schwachen Ton hören und zwar darum, weil er seine Schwingungen der Luft nicht gehörig mittheilen kann. Dies ist, um ein naheliegendes Beispiel zu gebrauchen, bei der Stimmgabel der Fall. Uns interessirt in diesem Falle jedoch die Saite. Um nun den Ton eines solchen Körpers zu verstärken, muss man die Mittheilung seiner Schwingungen an die Luft durch Resonanz d. h. dadurch befördern, dass man die stehenden Schwingungen des tönenden Körpers noch auf einen andern zu übertragen sucht. Die Oberfläche der Saite ist viel zu gering, als dass sie selbst bei den lebhaftesten Vibrationen kräftige Schallwellen in der Luft erzeugen kann; es ist desshalb nöthig, die Vibration der Saite auf einen leicht beweglichen festen Körper von grösserer Oberfläche (auf einen Resonanzboden oder Resonanzdecke) zu übertragen. Ja! Nur der kleinste Theil des markigen und glänzenden Tones der Violine geht von den Saiten unmittelbar aus. Man darf in der That nur einmal eine Violinsaite zwischen zwei wenig elastischen Massen ausspannen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass ein solch dünner Faden, welcher der Luft wenig Oberfläche darbietet, nur schwachtönende Wellen in derselben zu erregen vermag. Während diese kaum hörbar sich verbreiten, gibt die Saite den grössten Theil ihrer Bewegung durch Stösse gegen ihre Befestigungs- oder Stützpunkte ab und es ist die Aufgabe des Instrumentenbaues, diesen Theil für die Tonerzeugung möglichst nutzbar zu machen. Die Saite überträgt nun, durch den Bogen in Vibration versetzt, wie schon vorher bemerkt, ihre Schwingungen auf den Resonanzboden durch den Steg, der sich zwischen den beiden F- oder Schalllöchern placirt befindet. Wir sehen also: Die Aufgabe der Resonanz ist keine andere, als die auf die Stützpunkte der Saiten übergehende Bewegung

auf solche Körper zu übertragen, welche leicht in elastische Schwingungen versetzt werden und zudem durch ihre Form befähigt sind, in der umgebenden Luft kräftige Schallwellen zu erzeugen.

Wir gewahren an unserer Geige aber nicht nur einen Resonanzboden, sondern einen Resonanzkasten von ganz bestimmter Form mit zwei Schalllöchern, welche die Form eines F haben, versehen.

Auch die Luft, welche der Resonanzkörper einschliesst, geräth in selbstständige Schwingungen, welche sich durch die im Resonanzboden befindlichen Oeffnungen der umgebenden Luft mittheilen; auch sie trägt zur Verstärkung der Schallwellen bei, denn die Luft ist, wenn sie zwischen starren Wänden eingeschlossen ist, ein so vortreffliches Resonanzmittel, dass man den Ton von Körpern, welche ihr eine etwas grössere Fläche bieten als die Saiten, allein durch Luftresonanz wesentlich verstärken kann.

Dies Ebenbehandelte, die Luftresonanz also ist der Hauptfactor, durch welchen die Geige ihre Töne erzeugt. Reflectiren wir auf die Art und auf das Wesen des Tones der Violine, so ist derselbe sopranhell, von ausserordentlichem Glanze und zugleich von edler Weichheit. In der That musste die Violine sich wegen ihrer herrlichen Vorzüge jene hervorragende Stellung, wie sie bisher kein anderes Streichinstrument besass, erringen.

Die anderen Streichinstrumente, welche heutzutage neben der Violine im Gebrauche sind, sind die Viola alta, auch von Viola di braccio: »Bratsche« genannt, das Violoncello und der Contrabass, welche, was ihre äussere Form betrifft, dieselbe von der Violine entlehnt haben.

Zu erwähnen ist noch, dass auch der Bogen, jenes Mittel, durch welches die Saiten in Vibration versetzt werden, wie die

Streichinstrumente selbst, von der primitivsten Stufe, welche ihn uns mit der gleichnamigen Waffe ähnlich erscheinen lässt, bis in die heutige Zeit eine bedeutende Entwickelung durchmachen musste.

Gedenken wir am Schlusse unserer Betrachtungen noch kurz der neuerdings stattgehabten Regeneration oder Verbesserung der Alt-Viola oder Altgeige!

Wir sahen im Verlaufe unserer Darstellung, wie ursprünglich unsere heutigen Streichinstrumente auf Grundlage der vier Hauptstimmen des Menschen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) erwuchsen und erfuhren ferner, wie im XVI. und XVII. Jahrhundert eine Menge Violen entstanden, für die sich uns ein wahrer Wust von Namen darbot, so dass es scheint, als hätten die meisten Instrumentenbauer der damaligen Zeit beim Baue der verschiedenen Violen, deren bizarre Formen dafür sprechen, ihrer Willkür und Phantasie die Zügel schiessen lassen. Alle diese Instrumente, die mit vielem Anderen aus jener Zeit in die Rumpelkammer geworfen wurden, hatten auch wirklich keine Lebensfähigkeit mehr, als die kleine Viola, die Sopran-geige, unsere heutige Violine erschien. Durch ihren Bau hatte sich dasjenige Streichinstrument gebildet, welches alle Eigenschaften, die man von einem solchen verlangte, in hohem Masse besass. Während die meisten der damaligen Violen einen spitzigen Ton mit nasalem Klangcharakter hatten, zeigte dies neuentstandene Instrument eine freie und offene Kundgebung des Tones, gleich der menschlichen Stimme. Kein Wunder, dass dieses Instrument die meisten der übrigen Violen vergessen machte und jene grossartige Zeit der Blüthe italienischer Geigenschalen und des italienischen Geigenbaues hervorrief. Kurz durch diese Vorzüge hatte sich die kleine Viola oder Violine die Herrschaft im Instrumentalgebiet erobert. Wir würden uns jedoch sehr täuschen, wenn wir glaubten, die Violine hätte sogleich bei ihrem Erscheinen die grossartige Bedeutung gehabt. Sie existirte schon Decennien, bis man

ihre Ausdrucksfähigkeit und Bedeutung vollständig erkannte. Durch ihren Einfluss bildete sich endlich unser heutiges Streichquartett; wie wir es in der Violine, Viola alta oder Bratsche, dem Violoncello und Contrabasse besitzen als Fundament der Instrumentalmusik. Wohl währt es noch immer lange, bis sich die Streichinstrumentengruppe zu einem Ganzen gestaltet, dem neben Charakteristik der einzelnen Glieder auch ein tiefinnerer Zusammenhang, beruhend auf akustischen Principien, welche sich für den Bau der vier Saiteninstrumente (in Rücksicht auf den Ton-Abstand eines Instrumentes vom Anderen) ergeben, innewohnt. Möchte doch in diesem Sinne unsere Geigenfamilie ein Muster vollkommenster Art bilden — zusammenwirkend eine harmonische Welt und jedes Glied einzeln für sich stehend selbstständig charakterisirt.

Betrachten wir auf diesen Ausspruch, der gewiss nicht ungerechtfertigt erscheint, die Vertreterin der Altstimme unter den Streichinstrumenten. Wie beurtheilt man dieses Instrument und was hält man von ihm? Schnyder von Wartensee sagt in einer Geburtstagshymne an den Kapellmeister Guhr in Frankfurt (1830) von unserer Instrumentalaltistin:

Man nennt mich Frau Base,
Denn etwas sprech' ich durch die Nase,
Doch ehrlich mein' ich es und treu.
Altmodisch bin ich, meine Sitte
Ist stets zu bleiben in der Mitte
Und nie mach' ich ein gross' Geschrei.

Wie Schnyder von Wartensee über die Viola alta dachte, so denken noch heute unzählige Musiker, welche eben meinen, unsere Freundin müsse durch die Nase sprechen oder gar mit einem permanenten Stockschnupfen behaftet sein. Allerdings von dem Standpunkte, auf dem sich die Instrumente, welche Vertreterinnen der Altstimme sein sollten, befinden, ist dies sogar richtig geurtheilt. Aber aus dem, dass die bisherige Viola neben ihrem näselnden Klange so wenig Klangfülle und

Tragkraft des Tones besitzt, folgt noch lange nicht, dass diese Eigenschaften überhaupt der Viola angehören müssen. Hector Berlioz beklagt die Unzulänglichkeit der bisherigen Altgeigen, indem er sagt: »Es muss bemerkt werden, dass die Violen, deren man sich gegenwärtig in unseren Orchestern bedient, zum grössten Theile nicht die erforderlichen Dimensionen haben; sie haben weder die Grösse, noch die Klangkraft wirklicher Violen, sondern sind fast nur Violinen mit Violabesaitung. Die Musikdirektoren sollten durchaus auf Abschaffung dieser Zwitterinstrumente dringen, da deren geringe Klangkraft einen der interessantesten Bestandtheile des Orchesters seiner wahren Tonfärbung verlustig macht, indem sie ihm namentlich in den tiefen Tönen alle Fülle benimmt.« Einzig und allein aus dem Grunde, weil wir keine richtigen und wahren Violen besitzen, ist es zu erklären, warum man von der bisherigen Viola so wenig wissen will; denn im Vergleiche zur Violine und dem Violoncello thut man geheim und versteckt mit der Viola, so dass sie sich wie eine Waise oder wie ein Stiefkind ausnimmt. Wenn sich nun die Viola heute noch so ziemlich auf einem niedrigen Standpunkte der Anerkennung befindet, so beruht dies lediglich in dem Umstande, dass wir keine eigentlichen Violen oder Altgeigen kennen; denn die bisher gebräuchlichen sind weder solche, noch sind sie Violinen.

Die meisten Musiker der Viola haben sich mit der bisherigen Viola abgefunden, sind zufrieden mit ihr und würden es als ein Sacrileg ansehen, wenn Jemand käme und wollte an ihrer Vertrauten, die sie vielleicht schon durch ein langes Leben begleitete, rütteln. Thun wir endlich noch einen Blick auf die Violaliteratur. Wie erstaunlich wenig finden wir vor. Das auf diesem Gebiete Geleistete ist nicht in Anschlag zu bringen mit dem, was man für die Violine und für das Violoncello gethan hat. Aber auch diese Erscheinung, die sich ebenfalls als Nichtbeachtung kund gibt, resultirt wieder aus der Nichtexistenz eigentlicher Violen. So kam es, dass der

Vortragende, durch die Unzulänglichkeit der bisherigen Violen angeregt, eine Viola construirte, die all' den Anforderungen, die man an ein Saiteninstrument stellt, genügen sollte. Das geschah nicht willkürlich. Der Vortragende nahm von der Soprangeige, von der Violine, als dem bis jetzt vollkommensten Streichinstrumente seinen Ausgangspunkt; nahm diese als Musterinstrument an, legte ihren Resonanzkörper dem der Altgeige zu Grunde und fragte sich: Wie gross muss der Resonanzkörper eines eine grosse Quinte tieferstehenden Streichinstrumentes sein, welches dieselben allgemeinen Eigenschaften haben soll, wie sie die Violine aufweist — Tonfülle, Intensität, des Tones sowie Tragfähigkeit desselben? Die Frage wurde durch das Gesetz beantwortet, nach welchem sich Resonanzräume von gleicher Form verhalten, die im Verhältnisse von Tonica und Unterdominande stehen, wie es bei Violine und Viola alta der Fall ist. Das aus akustischen Principien resultirende Grundverhältniss zwischen Violine und Viola alta ist $1 : 1^1/_2$ oder $2 : 3$. Es wurde nun ein Instrument auf Grundlage dieses akustischen Principes mit Anwendung der geometrischen Regeln für den Geigenbau des Antonio Bagatella (Padua 1786) gebaut und siehe da: ein Instrument für die Alttonlage entstand, welches nicht mehr engbrüstig, von dumpfem und näselndem Klangcharakter ist, sondern Leuchtkraft im Tone besitzt und in seiner Tonlage gleich der Violine beredtes Zeugniss, von seinem Sangesreichthum und seiner Klangschönheit ablegt. Der Geigenbauer Karl Adam Hörlein (Schüler des berühmten Vauchel) in Würzburg, war der erste Erbauer der neuen Altgeige, deren gerechte Anerkennung in Wort und That zu erstreben, ein Theil meiner Lebensaufgabe sein wird.

So viel also von der neu regenerirten und wiedergeborenen Viola alta oder Altgeige. Ich hoffe in diesem kleinen Rahmen ein Bild der Entwickelung desjenigen Instrumentes, welches wir mit dem Allgemeinnamen »Geige« bezeichnen, ge-

geben zu haben und schliesse mit den Worten, die ein Dichter der Tanne widmet:

Hoch im Gebirg stand ich, ich hörte das Rauschen des Stromes
Und im wildesten Sturm glitt die Lawine vorbei.
Donner sangen mich ein; im Mondschein sangen die Elfen,
Bis mich frühe der Aar weckte mit heiserem Schrei.
Stürzte die Gemse dem Schuss, bebte mir bang das Gezweig.
Endlich späh'te der Meister mich aus. Vom Beile getroffen
Fuhr ich sausend zu Thal, wo mich die Säge zerschnitt.
Brettchen auf Brettchen verband des Kundigen Finger zur Geige.
Wundern dürft Ihr Euch nicht, dass sie so zaub'risch tönt;
Jauchzend im tödtlichen Schmerz und weinend in zuckender Wonne,
Was die Tanne erlebt, tönt sie hinaus in die Welt.

III.

Die Viola alta, Altgeige oder Bratsche.*)

(Eine Verkannte unter den Streichinstrumenten.)

Von **Hermann Ritter.**

Es zeigen sich uns im Verlaufe der Geschichte fast bei allen Völkern, entsprechend ihrer Culturstufen und nationalen Anlagen, die verschiedensten musikalischen Ausdrucksmittel. Eine ausserordentliche Erweiterung derselben fand in neuerer Zeit durch den Fortschritt im Baue und durch die Vervollkommnung der Mechanik derselben statt. Man braucht z. B. nur in die jüngste Vergangenheit zurückzugreifen und des alten Clavieres zu gedenken. Wer jemals Gelegenheit gehabt hat, eines dieser besagten Instrumente zu hören, muss staunen über den grossen Fortschritt, der bis jetzt in dieser Instrumentengattung gemacht worden ist. Vergleichen wir den kleinen spröden Ton jenes Instrumentes mit dem vollen und biegsamen unserer Concertflügel, die auf einer Stufe solcher Vollendung stehen, dass sie zur Interpretation jedes Gefühlsausdruckes fähig sind, so ist eine Erweiterung dieses Instrumentes nicht mehr anzuzweifeln. Aehnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Streichinstrumente. Die Entwicklungsgeschichte

*) Der »Neuen Zeitschrift für Musik« (Leipzig) entnommen.

derselben lehrt uns, dass die Glieder unserer heute gebräuchlichen Streichinstrumentengruppe im XVI. Jahrhundert auf Grundlage der menschlichen Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass erwuchsen. Die Tonkunst, welche damals vorzüglich der Kirche dienstlich war, gipfelte in der Vocalmusik und es war Gebrauch, die Chöre durch Streichinstrumente, welche man den einzelnen Stimmen beigab, zu unterstützen. Aus diesem Anlasse wurden nach Massgabe der Tonlage einer jeden Stimme Streichinstrumente construirt, von welchen jedes im Unisono mit der Stimme ging, der es beigegeben war. Agricola, ein Musikschriftsteller des XVI. Jahrhunderts berichtet uns über Bogeninstrumente und theilt dieselben in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen. Diese Eintheilung weist deutlich darauf hin, wie damals die Instrumentalmusik der Nachhall der Vocalmusik war. Bestätigt wird uns dies durch die Worte: »buone da cantare e suonare,« mit welchen Componisten des XVI. Jahrhunderts ihre Canzonen bemerkten. Es wird hier also ausdrücklich gesagt, dass diese betreffenden Musikstücke sowohl gesungen, als auch von Instrumenten gespielt werden konnten. Von hier an können wir nun wahrnehmen, wie sich nach und nach die Instrumentalmusik aus den Banden der Vokalmusik befreit zu immer grösser werdender Selbständigkeit. Wie nun die Zeit des XVI. und XVII. Jahrhunderts eine Entwicklungsphase für die reine Instrumentalmusik bildete, welche durch die »Sonate« wachgerufen wurde, die in ihren ersten Anfängen nichts weiter bedeutete, als ein der Cantate entgegengesetztes Musikstück, weil es von Instrumenten ausgeführt wurde, so repräsentirt auch dieselbe Zeit eine Entwicklungsphase der musikalischen Ausdrucksmittel oder Instrumente, für welche die Allgemeinnamen »Geige« oder »Viola« gebräuchlich waren. Es bietet uns nun das XVI. und XVII. Jahrhundert einen Wust von Namen für die vielen Arten von Violen, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Es scheint fast, als hätten die meisten Instrumentenbauer der da-

maligen Zeit beim Baue der verschiedenen Violen ihrer Willkür und Phantasie die Zügel schiessen lassen, denn so viele Varietäten an Violen gab es, die jedoch nach unserem Empfinden keinen schönen, sondern meist einen spitz-näselnden Toncharakter hatten. Nach und nach kamen die meisten dieser Violen ausser Gebrauch. Nur eine Viola sehen wir sich eine Stellung erringen, wie es keine von ihren Schwestern vermochte. Es ist dies die kleine Viola (Violino) oder Soprangeige. Durch ihren Bau hatte sich dasjenige Streichinstrument gebildet, welches alle Eigenschaften, die man von einem solchen verlangte, im hohen Masse besass. Während die meisten der damaligen Violen einen spitzen, nasalen Klangcharakter hatten, zeigte dies neuentstandene Instrument eine freie und offene Kundgebung des Tones gleich der menschlichen Stimme. Kein Wunder, dass dieses Instrument die meisten der übrigen Violen vergessen machte und jene grossartige Zeit der Blüthe italienischer Geigenschulen und des italienischen Geigenbaues hervorrief. Kurz, durch ihre Vorzüge hatte sich die kleine Viola oder Violine die Herrschaft im Instrumentalgebiete erobert. Wir würden uns jedoch sehr täuschen, wenn wir glaubten, die Violine hätte sogleich bei ihrem Erscheinen schon die grossartige Bedeutung gehabt. Sie existirte schon Decennien, bis man ihre Ausdrucksfähigkeit und Bedeutung vollständig erkannte. Durch ihren Einfluss bildete sich endlich unser heutiges Streichquartett, wie wir es in der Violine, Viola alta oder Bratsche, Violoncello und Contrabass benützen als Fundament der Instrumentalmusik. Wohl währt es lange, bis sich die Streichinstrumentengruppe zu einem Ganzen gestaltet, dem neben Charakteristik der einzelnen Glieder auch ein tief innerer Zusammenhang, beruhend auf akustischen Principien, inne wohnt. Möchte doch in diesem Sinne nun unsere Geigenfamilie ein Muster vollkommenster Art bilden — zusammenwirkend eine harmonische Welt und einzeln für sich stehend jedes Glied selbständig und scharf charakterisirt. Betrachten wir auf diesen

Anspruch, der gewiss nicht als ungerechtfertigt erscheint, die Vertreterin der Altstimme unter den Streichinstrumenten. Wie beurtheilt man dieses Instrument und was hält man von ihm? Schnyder von Wartensee sagt in seiner Geburtstagshymne an den Capellmeister Guhr in Frankfurt (1830) von unserer Instrumentalaltistin:

Man nennt mich Frau Base,
Denn etwas sprech' ich durch die Nase,
Doch ehrlich mein ich es und treu.
Altmodisch bin ich, meine Sitte
Ist, stets zu bleiben in der Mitte,
Und nie mach' ich ein gross Geschrei.

Wie Schnyder von Wartensee über die Viola alta dachte, so denken heute noch unzählige Musiker, welche meinen, unsere Freundin müsse durch die Nase sprechen oder gar mit einem permanenten Stockschnupfen behaftet sein. Allerdings von dem Standpunkte, auf dem sich die bisherigen Altgeigen befinden, ist dies sogar richtig geurtheilt. Aber aus dem, dass die bisherige Viola neben ihrem näselnden Klange so wenig Klangfülle und Tragkraft des Tones besitzt, folgt noch lange nicht, dass diese Eigenschaften überhaupt der Viola angehören müssen. Hector Berlioz beklagt die Unzulänglichkeit der bisherigen Altgeigen, indem er sagt: »Es muss bemerkt werden, dass die Violen, deren man sich gegenwärtig in unseren Orchestern bedient, dem grössten Theile nach nicht die erforderlichen Dimensionen haben; sie haben weder die Grösse noch die Klangkraft wirklicher Violen, sondern sind fast nur Violinen mit Violabesaitung. Die Musikdirektoren sollten durchaus auf Abschaffung dieser Zwitterinstrumente dringen, da deren geringe Klangkraft einen der interessantesten Bestandtheile des Orchesters seiner wahren Tonfärbung verlustig macht, indem sie ihm namentlich in den tiefen Tönen alle Fülle benimmt.« Einzig und allein aus dem Grunde, weil wir keine richtigen und wahren Violen besitzen, ist es zu erklären, warum man von der bisherigen Viola so wenig wissen will. Man sieht fast

allgemein die Viola als ein nebenbeigehendes Instrument an, das kaum geduldet ist und nicht einmal auf Eigenartigkeit Anspruch machen darf, denn man thut im Vergleich zur Violine und dem Violoncello so geheim und versteckt mit der Viola, dass sie sich ganz wie eine Waise oder wie ein Stiefkind ausnimmt. Wenn sich die Viola alta heute noch so ziemlich auf demselben Standpunkte, was Anerkennung betrifft, befindet, so liegt es lediglich in dem Umstande, dass wir keine eigentlichen Violen oder Altgeigen kennen, denn die bisher gebräuchlichen sind weder solche noch sind sie Violinen. Die meisten Musiker der Viola haben sich mit der bisherigen abgefunden, sind zufrieden mit ihr und würden es als ein Sacrileg ansehen, wenn Jemand käme und wollte an ihrer Vertrauten, die sie vielleicht schon durch ein langes Leben begleitete, rütteln. Wer waren und wer sind nun in den meisten Orchestern die Violaspieler? Hat Berlioz abermals Recht, wenn er sagt: »Ich muss gestehen, dass ein Vorurtheil gegen die Viola auch in unserer Zeit nicht erloschen ist und dass es in den besten Orchestern noch Violaspieler gibt, die so wenig die Viola als die Violine zu behandeln wissen. Wenn ein Musiker unfähig war, seinen Platz an der Violine auszufüllen, so setzte er sich an die Viola« u. s. w. An diese Citate, die sich auch heute noch leider oft bestätigen, anknüpfend, bemerke ich noch, dass die Viola in vielen Orchestern von lebensmüden, nervösen und musiküberreizten Menschen gespielt wurde und auch noch heute behandelt wird. Leute, die in ihrem goldenen Zeitalter die Violine spielten und in jenen Jahren aus den erhabenen Höhen der 3, 4 und 5 mal gestrichenen Octave der Violine mit Verachtung auf die kleine und einmal gestrichene Octave der Viola herabschauten, oder Bläser, denen Zähne und Ansatz verloren gingen, müssen sich in alten Tagen nolens volens mit der Bratsche abplagen. Zwar ist das Umsatteln in den meisten Fällen nicht Absicht dieser Musiker; eine höhere Macht gebot es, als diese lebensmüden Musikrecken es gewagt hatten, wegen Altersschwäche um Sistirung ihres

Amts mit der ihnen zukommenden Pension einzukommen. Haben nun diese alten Herren keine äusserlichen Gebrechen und im Allgemeinen noch normale Gliedmassen, so wird nichts aus der Pensionirung; wohl aber denkt man daran, die Lage der 30 bis 40 jährigen Orchesterveteranen dadurch zu verbessern, wenn man sie an die Violastimme setzt. Thun wir endlich noch einen Blick auf die Violaliteratur. Wie erstaunlich wenig finden wir vor. Das auf diesem Gebiete Geleistete ist nicht in Anschlag zu bringen mit dem, was man für die Violine und das Violoncello gethan hat. Aber auch diese Erscheinung, die sich ebenfalls aus Missachtung kund gibt, resultirt wiederum aus der Nichtexistenz eigentlicher Violen. Zur richtigen Würdigung und Werthschätzung gelangt aber erst die Viola alta oder Altgeige, wenn man ihr Wesen durch eingehendes und gründliches Studium erkennen lernt. Hat man ihr Wesen erkannt und festgestellt, so liegt es nicht mehr fern, die wahre Altgeige zu finden, auf der man sodann das gesammte Darstellungsmaterial erlangen, die Technik im äusserlichen Sinne vollenden und so zur geistigen Verwerthung derselben übergehen kann. So kam es, dass der Verfasser dieser Zeilen, durch die Unzulänglichkeit der bisherigen Viola angeregt, eine Viola construirte, die all den Anforderungen, die man an ein Saiteninstrument stellt, genügen sollte. Das geschah nicht willkürlich. Der Verfasser nahm von der Soprangeige, der Violine, als dem bis jetzt vollkommensten Streichinstrumente seinen Ausgangspunkt, nahm dieses als Musterinstrument an, legte ihren Resonanzkörper dem der Altgeige zu Grunde und fragte sich: Wie gross muss der Resonanzkörper eines eine grosse Quinte tiefer stehenden Instrumentes sein, welches dieselben allgemeinen Eigenschaften haben soll, wie sie die Violine aufweist: Tonfülle, Intensität des Tones und Tragkraft desselben. — Die Frage wurde durch das Gesetz beantwortet, nach welchem sich Resonanzkörper von gleicher Form verhalten, die im Verhältnisse von Tonica zur Unterdominante stehen, wie es bei Violine und Viola alta der

Fall ist. Auf dieses gefundene Verhältniss $1 : \frac{3}{2}$ wandte der Verfasser die Geigenbautheorie des Antonio Bagatella (Geometrische Regeln für den Geigenbau. Padua 1786) an. Beide Faktoren ergaben die Altgeige oder Viola alta, wie sie jetzt vor uns liegt und nun nicht mehr engbrüstig, von dumpfem, nasalem Klangcharakter ist, sondern Leuchtkraft im Tone besitzt und gleich wie die Violine beredteres Zeugniss, als es Worte vermögen von ihrem Sangesreichthum und ihrer Klangschönheit ablegt. Der Geigenbauer K. A. Hörlein (Schüler des berühmten Vauchel) in Würzburg war der erste Erbauer der neuen Viola alta, deren gerechte Anerkennung in Wort und That zu erstreiten, ein Theil meiner Lebensaufgabe sein wird.

IV.

Ueber die Viola alta.*)

Von **Hermann Ritter.**

Die in Nr. II, III, IV, VI und VII des Jahrganges 1879 der »Neuen Berl. Musikzeitung« erschienenen »Musikalischen Bedenken« (als Beitrag zur Lösung über die Grösse der Bratsche) regen mich zur Aeusserung einiger Worte über unser Instrument an.

Gerade 3 Jahre sind es jetzt, dass ich die von mir als im Tone verbessert hingestellte Altgeige sowohl als Orchester- als Kammermusikinstrument, sowie auch als selbstständiges Ausdrucksmittel (als Soloinstrument) behandle. Durch den stäten Vergleich dieses Instrumentes mit den bisherigen seiner Art, durch die fortgesetzten Beobachtungen der Ausdrucksfähigkeit dieses Instrumentes, durch die Wirkung, welche es auf die Hörer macht, kann ich den Satz des Verfassers jener interessanten Abhandlung nicht unterschreiben, in dem es heisst: »So möge denn unsere bisherigeBratsche noch da bleiben, wo sie steht. »Lasciamola ov' ella sta!« Sie ist kein dominirendes, sondern ein dienendes Instrument der Mittelstimmen und möge daher immer ihren absonderlichen Klangcharakter haben.«

Wer von vorne herein eine Fortentwicklung nach der Seite des Ausdrucksvermögens dieses Instrumentes negirt, für

*) Diese Abhandlung ist der »Tonkunst« entnommen.

den existiren alle Bestrebungen auf diesem Gebiete nicht. Derjenige bescheidet sich mit dem Alten; das Bisherige genügt ihm! Wie unbescheiden war demnach die Natur, indem sie dem Menschen eine so herrliche Mittelstimme, wie die Altstimme gab, die durchaus nicht als eine dienende und dadurch als eine beherrschte, unterdrückte erscheint. Wie unbescheiden war ferner Hector Berlioz, wenn er sagt: „Es muss bemerkt werden, dass die Violen, denen man sich gegenwärtig in unseren Orchestern bedient, dem grössten Theile nach nicht die erforderliche Dimension haben; sie haben weder die Grösse noch die Klangkraft wirklicher Violen, sondern sind fast nur Violinen mit Violabesaitung; ihre geringe Klangkraft beraubt einen der interessantesten Bestandtheile des Orchesters seiner wahren Tonfärbung, indem sie ihm namentlich in den tiefen Tönen alle Fülle benimmt.“ Wie merkwürdig bescheiden nimmt sich dagegen die Ansicht Schnyders von Wartensee über unsere Instrumentalaltistin aus, welche er in einer Geburtstagshymne an den Capellmeister Guhr also reden lässt:

Man nennt mich Frau Base,
Denn etwas sprech' ich durch die Nase,
Doch ehrlich mein' ich es und treu.
Altmodisch bin ich, meine Sitte
Ist, stets zu bleiben in der Mitte,
Und nie mach' ich ein gross' Geschrei.

[Liegt nicht in jenem Umstande, den Mozart in seiner Sinfonie concertante für Violine und Viola mit Orchester, sowie in seinem Tripel-Concerte für Violine, Alt-Viola und Violoncello vornimmt, indem er die Alt-Viola als transponirendes Instrument behandelt und ihre Saiten um eine halbe Tonstufe höher zu stimmen vorschreibt, damit sie besser d. h. intensiver und kräftiger tönen sollen, eine Zeugniss für die Mangelhaftigkeit der bisherigen Bratsche?]

Gerade die Tonlage der Bratsche, die ja in Rücksicht auf die der Violine und die des Violoncello eine Mitteltonlage, gleich der Altstimme des Menschen zu den übrigen Stimmen

ist, bestimmte mich, mich der Bratsche mit aller Hingebung zu widmen und so ist es mir persönlich unbegreiflich, wie es mir allgemein unrichtig erscheint, dass das in dieser Tonlage stehende Streichinstrument aus dem Grunde der Mitteltonlage zwischen Violine und Violoncello ein „dienendes Instrument" sein soll. Nach dem Klange der meisten bisherigen Violen zu urtheilen, kann man sie wohl als dienende unterdrückte Wesen bezeichnen, denn die bisherige Viola befindet sich in einem Zustande äusserster Kraftlosigkeit. Wie sehr eignet sich nun in der Violatonlage die neue Viola zur vollen Kundgebung des Klanges. Eben den schönen, grossen und doch weichen sympathischen Klang, wie ihn die menschliche Altstimme hat, als deren Vertreterin ich die Viola alta unter den Streichinstrumenten erkenne, vermisse ich an der bisherigen Alt-Viola.

Wer zum Ausdruck seiner musikalischen Empfindungen die bisherige Viola erwählt, wird sie sehr bald als unzulängliches Ausdrucksmittel erkennen; sie kann eben immer nur säuseln und nicht aus voller Brust singen, weil ihr ein richtiger Brustkasten fehlt. Wollen wir nun Altviolen haben mit den allgemeinen Eigenschaften, wie sie der Violine eigen sind, so müssen wir sie als adäquate Instrumente zur Violine bauen und selbst dann noch unser Princip aufrecht erhalten, wenn das adäquate Instrument nach einer Violine mit der durchschnittlichen Resonanzkörperlänge von 13" par. ein zu grosser würde und um mit dem linken Arme gehalten zu werden, in der Praxis schwer verwendbar wäre. Ist es unser Wunsch, die Altviola noch als Bratsche (von braccio) als Armgeige zu behandeln, so müssen wir Theorie und Praxis Hand in Hand gehen lassen, eine Violine mit einem Resonanzkörper von 12" par. Länge annehmen und zu ihr ein adäquates Instrument in der Tonlage der Alt-Viola bauen. Der Hauptfactor und das Princip wird immer sein, diesem Instrumente die Construction, wie sie die Violine hat, zu geben, und den Bau derselben nicht,

wie es beim Baue der bisherigen Altviolen geschieht, zu corrumpiren. Wir finden ja auch bei den Violinen keine feststehende Grösse. Die Resonanzkörperlängen differiren zwischen 12 1/2 — 14 1/2 Zoll. Das Streichinstrument, welches ich nun auf Grundlage des Vorhergegangenen erbauen liess, — meine Viola alta — ist nun in seinem Ausdrucksvermögen, durch die Factoren von Klangschönheit und Klangstärke bedungen, ein Instrument, welches der bisherigen Viola entschieden vorzuziehen ist. Alle guten Eigenschaften, welche die bisherige Bratsche ahnen liess, sah ich in der neuen Viola alta in Erfüllung gehen, Sie hat das Nasale und Unterdrückte des Tones der bisherigen Viola abgelegt und besitzt Klangschönheit und Klangstärke vollkommen genug, die sie für den Ausdruck und für die Darstellung musikalischer Empfindungen befähigen. Je grösser die Ausdrucksfähigkeit des einzelnen Instrumentes ist, desto grösser wird auch der Eindruck in der Gesammtwirkung mit anderen sein.

Das »Dienen« kann nach meiner Ansicht nur in der zufälligen Anwendung unseres Instrumentes zu anderen Instrumenten, niemals aber als ein durch seine Tonlage Bedungenes gefasst werden. So tritt die neue Altgeige nur als eine Correctur des in der Idee schon bestehenden, in Wirklichkeit aber unzulänglichen Streichinstrumentes auf. Die neue Viola ist demnach nur als eine im Ausdrucksvermögen erweiterte und von mangelhaften Eigenschaften befreite gegenüber der bisherigen Viola anzusehen. »Wer Ohren hat zu hören, der höre!« Was nun die Spielbarkeit meiner Viola alta anlangt, so scheitern auch hier alle Einwendungen gegen die wirkliche Ausführbarkeit für Jemanden, der sich ausschliesslich diesem Instrumente widmet. Auch eine der Tonlage dieses Instrumentes und seiner Klangfarbe entsprechende Beweglichkeit ist ohne Mühe zu bewerkstelligen. Wohl ist es unmöglich bei der jetzigen Grösse der Viola alta das Violinspiel und das Viola alta-Spiel gut nebeneinander zu betreiben, wie es ja häufig geschieht, dass Violin-

spieler auch nebenbei die Alt-Viola behandeln. Die Krümmung des linken Armes wird bei der Haltung der Viola alta eine ganz andere und will erst durch die Gewohnheit geübt sein. Ein Jeder, der Violine anfängt zu lernen, wird durch die an sich unnatürliche Haltung des linken Armes und durch das Herumdrehen des linken Handgelenkes nach links, lange Zeit Schmerzen empfinden. Die Gewohnheit und Uebung stärkt aber die dabei angewandten Muskeln und macht sie zu dieser Arbeit geschickt. Ganz ebenso geht es bei der Haltung meiner Viola alta.

Wer sagt heute noch etwas über die schwierige und anstrengende Behandlung des Contrabasses? Wohl aber steht auf pag. 285 in Matthessons »Neu eröffnetem Orchester« (1713) zu lesen: »Es mag wohl Pferdearbeit seyn, wenn einer diess Ungeheuer 3—4 Stunden unablässlich handhaben soll.« Ebenso gegen den Einwand, der mir von vielen Seiten wurde, dass die neue Viola alta zu stark im Tone sei, möchte ich folgendes erwidern: Die neue Viola alta ist fähig, allen Stärkegraden zu genügen, vom leisesten pp bis zum stärksten ff durch die gute Amplitude der Saitenschwingungen, die wiederum durch ihre Länge, Stärke und durch den Resonanzkörper bedungen ist. Weil man nicht gewohnt war, die Altgeige, wie es die Sopran-geige (Violine) vermag, aus voller Brust singen zu hören, sondern stets nur beengte Töne vernimmt, so findet man das, was als ein Vorzug zu bezeichnen wäre, durch die Gewohnheit als einen Fehler heraus. Gerade was beim menschlichen Alt so imposant und sympathisch wirkt, jene grosse Fülle des Tones, hat die bisherige Alt-Viola nicht aufzuweisen; sie ist abgesehen von ihrem Klangcharakter nicht im Stande, allen dynamischen Ansprüchen zu genügen. Die Tonstärke der neuen Viola alta kann nach Bedürfniss bis auf die Tonschwäche der bisherigen Alt-Viola und weiter bis ins fast Unhörbare verringert werden; dagegen ist es unmöglich, die Tonschwäche der bisherigen Viola bis zur Tonstärke der neuen Viola zu entfalten.

V.

Die neue Viola alta.

Abhandlung von **Martin Fischer.** (Musikal. Wochenbl. Jahrg. 1876.)

Gegenwärtig erregt unter der Musikerwelt die von dem Tonkünstler Herrn Hermann Ritter aus Heidelberg neu construirte Viola alta oder Bratsche bedeutendes Aufsehen, da dieselbe berufen zu sein scheint, endlich die der Viola gebührende Stellung anzuweisen. Bisher wurde dieses Instrument in jeder Weise stiefmütterlich behandelt, ein Umstand, der allerdings in der Viola selbst liegt, da dieselbe in Folge ihrer Unvollkommenheit nicht vermochte, sich aus ihrer untergeordneten Stellung emporzuschwingen. Obwohl viele Musiker schon längst diesen Uebelstand fühlten und sich gleichzeitig der Wichtigkeit dieses Instrumentes bewusst waren, so hat doch merkwürdiger Weise keiner auch nur versucht, regeneratorisch einzuschreiten. Es ist dies ein Vorwurf, der unsere Geigenbauer schwer trifft, da man von diesen am ehesten erwarten könnte, dass sie die Fehler ebenso gut, wie die Vorzüge unserer gegenwärtigen Instrumente kennen und wissen sollten, wie dem abzuhelfen sei. Erst Herrn Ritter war es vorbehalten, das wahre Wesen zu erforschen und ihm allein gebührt das Verdienst, dieselbe zu einer Selbstständigkeit erhoben zu haben, wie sie Violine und Violoncello aufweisen können. Bevor dieser geniale Musiker

zu einem erwünschten Resultate kam, musste er selbst die umfassendsten Studien machen und hat er dieselben in einem Buche »Die Viola alta. Ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baus« niedergelegt. Diese Schrift gibt am besten Zeugniss, mit welch' regem Fleisse und mit welcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit der Verfasser zu Werke gegangen ist. Der Werth dieses Buches würde noch bedeutend erhöht sein, wäre demselben von den vielen erwähnten Sculpturen, Malereien etc., welche uns von den Vorgängern unserer heutigen Bogeninstrumente Kunde geben, Abbildungen beigefügt. Wir wollen uns bei dieser Abhandlung genau an die erwähnte Schrift halten, da wir auf diese Weise Jedermann, dem Laien sowohl, wie auch dem Musiker am besten ein klares Bild von den Beweggründen, welche Herrn Ritter geleitet haben, entwerfen können.

Zunächst werden wir zu untersuchen haben, wie sich zur Bezeichnung für unsere Bogeninstrumente der Name Viola gebildet hat. Dieses Wort verdankt seine Entstehung keineswegs dem griechischen φιάλη (Schale), wie einige Autoren angenommen haben, vielmehr ist dasselbe aus dem lateinischen Verbum vitulari (springen wie ein Kalb, sich lustig geberden) herzuleiten, indem Tanzen und Musiciren ineinandergehende Begriffe sind. Aus vitulari ist das Substantiv vitula, durch Umstellung das provençalische viutla, endlich viula, viola, ital. vióla, span. vihuela, franz. viole, altfranz. vielle, mhd. vigela gebildet worden. Einige Schriftsteller wie *Wackernagel* und *Schade*, sind sogar der Meinung, dass auch das ahd. fidula, mhd. fiedel, ebenfalls aus vitulari entstanden sei. Die Bezeichnung viola ist bis auf den heutigen Tag das Stammwort unserer Streichinstrumente geblieben, wie leicht ersichtlich aus Violino, Violoncello und Violono.

Bevor die Geigen auf die gegenwärtige Stufe der Vollkommenheit gelangten, mussten sie selbstverständlich verschiedene Phasen der Entwicklung durchmachen und ist das

älteste Bogeninstrument, welches wir kennen, das Rebek der Araber (Rebab oder Rebabe). Dass wir den Gang der weiteren Fortbildung desselben kennen, haben wir weniger Schriftstellern, als vielmehr alten Malereien und Skulpturen, welche auf uns überkommen sind, zu verdanken; denn alte Instrumente selbst, welche uns in der Geschichte des Geigenbaues Aufklärung verschaffen könnten, sind entweder gar nicht vorhanden, oder diejenigen, welche sich noch hie und da in Raritätensammlungen vorfinden mögen, sind für uns von unwesentlicher Bedeutung. Die älteste Abbildung des Rebeks findet sich in einem Manuscripte von Abt *Gerbert* (IX. Jahrhundert), und hat dasselbe eine Saite und halbmondförmige Schalllöcher, welche auf orientalischen Ursprung hindeuten. Der Dominikanermönch *Hieronymus* aus Mähren (XIII. Jahrhundert) berichtet von dem 2-saitigen Rebek, dass dasselbe tiefen Tones sei und die Stimmung C. G. habe. Eine 3-saitige Kniegeige — und eine 4-saitige Armgeige sehen wir an zwei Statuen in Capelle von St. George in Bocherville (XI. Jahrh.) und eine 5-saitige grosse Geige an einer Statue in der Abtei St. Germain in Paris (XII. Jahrh). Der Körper derselben ist langgezogen elliptisch, jedoch nicht ausgeschnitten. Eine Annäherung an die gegenwärtige Geigenform zeigt sich im XIII. Jahrhundert auf Glasmalereien und Vignetten von Pariser Handschriften, jedoch immer noch mit halbmondförmigen Schalllöchern. Bisher war der Bogen der Geigeninstrumente stark gekrümmt, so dass derselbe der gleichnamigen Waffe ähnelte. Erst im XIV. Jahrhundert finden wir an einer Statue, welche am Portale der Capelle St. Julien des Ménétriers in Paris stand, eine Geige mit geradem Bogen und f-förmigen Schalllöchern. In einem Manuscripte der k. Bibliothek zu Paris aus demselben Jahrhundert ist eine zu Pferde sitzende Frau abgemalt, welche eine 3-saitige Geige spielt, deren Kopf sogar die Schnecke unserer heutigen Bogeninstrumente besitzt. In der Burg Carlstein in Böhmen sind Abbildungen von Geigen (wahrscheinlich

ebenfalls aus dem XIV. Jahrhundert), deren Form den gegenwärtigen Streichinstrumenten am nächsten kommt.

Somit verdanken wir der Plastik und der Malerei das Wesentlichste in der Geschichte des Geigenbaues, denn die wenigen Schriftsteller, welche sich über diesen Gegenstand vorfinden, geben zumeist nur Kunde von dem Bestehen, d. h. von dem thatsächlichen Vorhandensein von Bogeninstrumenten, und möge hier nun eine der interessantesten und merkwürdigsten angeführt werden. In der Braunschweiger Stadtchronik vom Jahre 1203 findet sich nämlich folgende Stelle: »In dissem Jare geschah in Wunderteken by Stendal in dem Dorpe geheten Ossemer, dar sat der Parrer des Mitwerkens in der Pinxte und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam en Donreslack, un de sloch dem Parrer synen Arm aff mit dem Veddelbogen und XXIV. Lüde tod up dem Tyn.«

Auch in dem Nibelungenliede ist von »videlen« und »videlbogen« die Rede. Es heisst nämlich:

»Sich kêrte gein dem schalle Gunther der künec hêr:
hört ir die doene, Hagene, die dort Volkêr
mit den Hiunen videlet, swer gegen die tür gât?
ez ist ein rôter anstrich, den er zum videlbogen hât.«

Nachdem wir uns so einen kurzen und klaren Ueberblick über die Entwicklung der Geigen verschafft, wenden wir uns zu der Gruppe unserer gegenwärtigen Streichinstrumente.

Erst mit Beginn des XVI. Jahrhunderts können wir den Gang ihrer allmäligen Vervollkommnung nachweisen, indem dieselben anfangen, im Dienste der Kirche zu wirklichen, ernsten und musikalischen Zwecken verwendet zu werden, denn bis daher war ihre wesentliche Bestimmung, Tanz und andere Lustbarkeiten zu begleiten. Die Streichinstrumente sind auf den Umfang der menschlichen Stimmen basirt und wurden dieselben lediglich nur zur Unterstützung von Kirchenchören verwandt, indem ein jedes derselben die betreffende Stimme im Unisono begleitete, wie daraus ersichtlich, dass die Meister

der damaligen Zeit ihre Compositionen mit der Bemerkung versahen »buone da cantare e suonare«, d. h. dieselben konnten ebenso gut gesungen, als von Instrumenten gespielt werden. Letztere nahmen somit eine untergeordnete, respective abhängige Stelle ein, da sie sich gewissermassen im Banne des Vocalsatzes befanden; erst nach und nach gewannen sie Selbstständigkeit und in je höherem Grade dies geschah, umsomehr Aufmerksamkeit wurde den Instrumenten selbst und deren Vervollkommnung gewidmet.

Martin Agricola verzeichnet in seiner »Musica instrumentalis« (1528) folgende 3 Arten von Bogeninstrumenten:

1. Grosse Geigen:

Discant: F a d g c.
Ten. Alt: C F á d g.
Bassus: G C F d g.

2. Kleine Geigen:

Discant: G c f a.
Alt. Ten: C F a d.
Bass: G C F a.

3. Andere Art von kleinen Geigen:

Discant: G d a.
Alt. Ten.: C G d.
Bass: F C G.

Alle diese angeführten Instrumente sind von gleichem Baue, jedoch in Umfang und, wie aus Obigem ersichtlich, in Saitenzahl, Stimmung und Ton verschieden.

Die Bezeichnung »Violino« tritt zum ersten Male bei M. Lafranco (1533) auf. Ein Unterschied zwischen Viola di braccio und Violino di braccio findet noch nicht statt, und ist überall da, wo der Ausdruck Violino der Composition beigefügt ist, keineswegs unsere heutige Violine ausschliesslich gemeint, da sich dieselbe sowohl bei Stimmen, welche im

Discant- (G-), wie auch im Alt- (C-) Schlüssel geschrieben sind, vorfindet, und ist bei Letzterem unzweifelhaft die Bratsche gemeint, da vorkommende Töne nur auf der C-Saite derselben gegriffen werden können. Umgekehrt findet sich für die Violine wiederum die Bezeichnung Viola.

Man unterschied damals nicht allein die Geigenart nach ihrem äusseren Umfange, sondern man war auch gewöhnt, aus jeder derselben eine Familie zu machen, die man in ihrer Gliederung dem Umfange und dem Charakter der menschlichen Stimme nachbildete.

Ihre Bedeutung verdanken die Streichinstrumente der kleinen Viola (Violino), welche durch das richtige Verhältniss ihrer Bauart geeignet war, die Führerin der Instrumentalmusik zu werden, da sie ihres schönen und edlen Tones wegen von allen Componisten bevorzugt wurde; und bald hatte sie ihre Rivalen, die Cornetti (Zinken), welche ihr bisher als Begleiter beigegeben waren, verdrängt. Bevor aber die Streichinstrumente zu der Selbstständigkeit gelangten, welche sie heute inne haben, war es nothwendig, dass sich der Instrumentalsatz von dem Vocalsatze lossagte. Hierzu legte nach mannigfachen Vorgängen *Arcangelo Corelli* (1653—1713) den Grund, auf welchem *Philipp Emanuel Bach* und nach diesem *Joseph Haydn*, der Vater unseres Streichquartettes, weiterbauten.

Die kleine Viola oder Violine vertritt noch heute die menschliche Sopranstimme und ist ihre Stimmung g d a e; ihr ist der Contrabasso oder Violono (letzterer Ausdruck ist nichts weiter als das Augmentativum von Viola) gegenübergestellt. Seine Stimmung ist E A D G, und bildet derselbe die Basis der Streichinstrumentenfamilie. Auf den Violono folgt nach oben hin das Violoncello. (C G d a), welches den Tenor respective den Bariton repräsentirt. Den Uebergang von dem Violoncello zum Violino bildet die Viola alta, Bratsche oder auch, da sie gewissermassen die Altstimme dieser vier

Bogeninstrumente ist, kurzweg Alto (c g d ā) genannt. Nachdem bereits oben bemerkt, dass Letztere keineswegs den Anforderungen, welche an sie gestellt werden, genügt, tritt an uns die Frage heran: Worin documentirt sich diese Mangelhaftigkeit?

Die menschliche Stimme ist von allen musikalischen Ausdrucksmitteln vermöge ihrer Klangschönheit, Geschmeidigkeit und Fülle das Vollkommenste, und muss beim Bau von Musikinstrumenten angestrebt werden, eine grösstmöglichste Annäherung an dieselbe zu erreichen. Die auf der bisher gebräuchlichen Viola alta erzeugten Töne entbehren aber jedweder Klangfülle und sei es geradezu gesagt, auch jedweder Klang s c h ö n h e i t, denn unmöglich kann der widerwärtig näselnde Ton, welcher bei der Violine, namentlich aber bei der menschlichen Stimme streng verpönt ist, schön genannt werden, obwohl gerade darin unzählige Musiker das Charakteristische der Alt-Viola erblicken. Wäre letztere Ansicht die richtige, so müsste man von einer guten menschlichen Altstimme ebenfalls eine nasale Klangfarbe beanspruchen, während wir uns einzig und allein nur durch einen sonoren, edlen und vollen Ton derselben hinreissen lassen, denn sonor und voll muss der Ton schon desswegen sein, weil der Alt gewissermassen das Fundament zum Soprane bildet. Der Unzulänglichkeit der Bratsche ist auch der Umstand zuzuschreiben, dass gerade für dieses Instrument wenig oder gar keine Litteratur vorhanden ist, und sich in demselben Verhältnisse wenig bedeutende Executanten unter den Musikern finden. Wir sagen »wenig b e d e u t e n d e Executanten!« Wie viele Musiker giebt es denn, welche es sich zu ihrer Lebensaufgabe machen, sich in dem Grade der Viola zu widmen, wie wir es z. B. bei der Violine finden? Hinsichtlich dieses Punctes sagt Herr R i t t e r in einem Artikel des »Mannheimer Journal«: »Die Viola wird in vielen Orchestern von lebensmüden, nervösen und musiküberreizten Menschen gespielt. Bläser, denen die Zähne und

der Ansatz verloren gingen, und Leute, die in ihrem goldenen Zeitalter die Violine spielten und in jenen Jahren aus den erhabenen Höhen der 3- und 4-mal gestrichenen Octave der Violine mit Verachtung auf die kleine und 1-mal gestrichene Octave der Viola herabschauten, müssen sich nolens volens in alten Tagen mit der Altgeige abplagen. Zwar ist dieses Umsatteln der Musiker in den meisten Fällen nicht Absicht dieser Musiker; eine höhere Macht gebot es, als diese lebensmüden Musikanten es gewagt hatten, wegen Altersschwäche um Sistirung ihres Amtes mit der ihnen zukommenden Pension einzukommen. Haben nun diese alten Herren sonst keine äusserlichen Gebrechen und im Allgemeinen noch normale Gliedmassen, so wird nichts aus der Pensionirung; wohl aber denkt man daran, die Lage der 30- oder 40-jährigen Orchester-Veteranen, wenn man sie an die Violastimme setzt, zu bessern.«

Wie wahr und richtig bemerkt! Wer auch nur einigermassen mit unseren Orchesterverhältnissen vertraut ist, wird gewiss, so hart auch das Urtheil klingen mag, leider eine Bestätigung desselben finden. *Hector Berlioz* spricht sich hierüber in seinem »Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes« folgendermassen aus: »Die Violaspieler wurden jederzeit aus dem Ausschusse (rebuts) der Violinisten genommen. Wenn sich ein Musiker unfähig erwies, einen Platz anständigerweise an der Violine auszufüllen, stellte er sich an die Bratsche, woher es kam, dass die Violisten weder Violine noch Bratsche zu spielen verstanden.« Dass dem so ist, liegt lediglich in der Unvollkommenheit des Instrumentes selbst, und bemerkt *Berlioz* in demselben Werke: »Wir dürfen behaupten, dass die meisten Bratschen, deren man sich heutzutage in unseren Orchestern bedient, nicht die erforderlichen Dimensionen haben; sie haben weder die Grösse, noch die Kraft des Tones der wahren Bratschen; sie sind nicht viel mehr, als mit Viola-Saiten bezogene Violinen.«

Herr Ritter stellt in seinem erwähnten Buche die Behauptung auf, die Viola sei nicht nach den akustischen Principien, die für sie gelten, gebaut, und hat derselbe, auf den Umstand fussend, dass sich die Violine nur vermöge der richtigen Verhältnisse ihres Baues zur Herrscherin der Bogeninstrumente emporgeschwungen, versucht, durch Berechnung auch für die Viola das richtige Verhältniss des Resonanzkörpers zu finden. Herr Ritter legte sich daher folgende Frage vor: »Wie gross muss ein Instrument werden, welches in den Verhältnissen einer Violine gebaut werden soll, jedoch fünf Töne (eine grosse Quinte) tiefer steht als diese!« Hören wir nun, in wie einfacher Weise derselbe diese Aufgabe gelöst.

Die Schwingungszahlen von Resonanzräumen verhalten sich umgekehrt, wie zwei entsprechende Dimensionen; das Tonverhältniss der Viola alta zur Violine, wie das der Unterdominante zur Tonica. Nun verhalten sich die Schwingungszahlen des Grundtones zur Unterdominante wie $1 : {}^{2}/_{3}$. Nehmen wir nun die Länge eines Violin-Resonanzkörpers, wie sie uns im Durchschnitt an den Instrumenten der Meister Amati, Stradivari und Guarnerius erscheint, zu 13″ par. an, so erzielt sich für den Resonanzkörper der Viola alta die Länge von 19″ 6‴ par. Oder nach der Länge des Resonanzkörpers einer Violine von 12″, würde derjenige einer Viola alta 18″ par. haben müssen. Beweis:

Grundton		Unterdomin.	Unterdomin.		Tonica
Volumen		Volumen	Schwingungszahl		Schwingungszahl
1	:	x	$^{2}/_{3}$ n	:	n

Resultat: $x = {}^{3}/_{2}$.

Nach diesem Grundprincip und die neuesten akustischen Forschungen zu Hilfe ziehend, liess Herr Ritter von dem Geigenbauer Carl Adam Hörlein in Würzburg seine erste Viola alta bauen, und haben wir selbst Gelegenheit gehabt, dieselbe öfters zu hören, und müssen konstatiren, dass diese Viola ihre Schwester in jeder Beziehung weit hinter sich zurück lässt.

Der krankhafte und engbrüstige Ton ist einer vollen und edlen Klangfarbe gewichen und zweifeln wir nicht, dass dieses Instrument bald in allen Orchestern Eingang finden werde. In dem Meininger Hof-Orchester wird dies binnen Kurzem geschehen.

Es lässt sich voraussehen, dass nicht wenige der Viola-Spieler sich sträuben werden gegen diese Einführung, da diese Viola ein ebenso selbstständiges Studium wie Violine und Violoncello erfordert, Die Tragweite dieser Regeneration ist somit noch nicht zu ermessen, da anzunehmen ist, dass dieselbe auch auf die Behandlung unseres Streichquartettes von Einfluss sein wird, ganz abgesehen davon, dass nun die Hoffnung vorhanden ist, dass sich endlich Componisten finden werden, welche durch die erlangte Vollkommenheit der Viola angeregt, auch ihre Litteratur nicht mehr stiefmütterlich behandeln.

Wir glauben, dass es vielen Lesern dieses Blattes nicht unerwünscht sein wird, wenn wir unsere Abhandlung mit einem kurzen Lebensabriss Ritter's beschliessen.

Hermann Ritter wurde im September 1849 in Wismar an der Ostsee, wo sein Vater Beamter war, geboren. Da sich in dem Knaben schon frühzeitig ein bedeutendes musikalisches Talent kund gab, so bezog er 1865 die unter Th. Kullak stehende »Neue Akademie der Tonkunst« in Berlin, wo Richard Wüerst und Prof. Ad. Grünwald seine speciellen Lehrer waren. In dieser Musikschule verblieb er bis 1870, und war in dem letzten Jahre gleichzeitig als Lehrer der Elementar-Violinklassen thätig. Ein kurzer Unterricht bei Jos. Joachim auf der »Hochschule für Musik« beschloss Ritter's Musikstudien in Berlin. Von Berlin siedelte er nach Schwerin i. M. über, wo er der dortigen Hoftheater-Capelle kurze Zeit angehörte, um alsbald in Heidelberg die Stellung eines städtischen Musikdirectors zu übernehmen. Wer die Verhältnisse des letztgenannten Amtes kennt, wird leicht begreifen, dass dieselben einem Musiker wie

Ritter nicht zusagten. Er gab daher diesen Posten schon nach einjähriger Thätigkeit auf, um ungestört seinen Studien obliegen zu können, und bezog die Universität Heidelberg, um Philosophie und Kunstgeschichte zu hören. Ritter hat sich durch die Verbesserung der Viola schnell einen Namen gemacht und sind die vielen Anerkennungen, welche seinem Streben zu Theil geworden, ein beredtes Zeugniss dafür, dass er es wohl verdient, wenn wir uns eingehender, als es bisher geschehen, mit ihm und seinem Instrumente beschäftigt haben. Jedenfalls steht zu erwarten, dass Ritter namentlich als Historiker und Aesthetiker in der Folgezeit nicht Unbedeutendes leisten wird.

VI.

Einzelne kürzere Beurtheilungen der Ritter'schen Viola alta.

1. Ein Brief Richard Wagner's an Hermann Ritter,
betreffend die Viola alta.

Geehrter Herr!

Ich bedauere wahrhaft, immer noch nicht die freie Zeit gewinnen zu können, um über Ihre Altgeige mich so ausführlich vernehmen zu lassen, wie ich es für nöthig halte, um auch meinerseits dazu beizutragen, diesem Instrumente die ihm gebührende Beachtung zu verschaffen. Ich bin überzeugt, dass die allgemeine Einführung der Altgeige in unsere Orchester nicht nur die Intentionen derjenigen Tonsetzer, welche bisher mit der gewöhnlichen Bratsche vorlieb nehmen mussten, während sie für den Gesang den wahren Altgeigenklang beabsichtigten, erst in das rechte Licht gesetzt werden, sondern, dass auch in der ganzen Behandlung des Bogeninstrument-Quartettes eine bedeutende und sehr vortheilhafte Veränderung vor sich gehen dürfte. Die freie A-Saite dieses nun nicht mehr dünn näselnden, sondern hell wohltönenden Instrumentes, wird der gehemmten A-Zwischensaite der Violine manchen energischen Gesang abnehmen können, da die Violine in dieser Lage bisher an energischer Kundgebung des Tones so sehr

behindert war, dass z. B. bereits Weber hier sehr häufig ein Blasinstrument (Clarinette oder Hoboe) zur Verstärkung mit hinzu nehmen musste; die Altgeige wird dieses nicht mehr nöthig machen und der Tonsetzer somit nicht mehr zur Anwendung der Mischfarben veranlassen, wo der reine Streichinstrument-Charakter in der Intention lag. Zu wünschen ist nun, dass das verbesserte ungemein veredelte Instrument, sofort an die besten Orchester vertheilt und den besten Bratschenspielern zu einer ernstlichen Pflege dringend empfohlen würde. Wir werden hier auf grossen Widerstand gefasst sein müssen, denn leider treffen wir bei der Hauptanzahl unserer Orchester-Bratschisten nicht gerade auf die Blüthe der Bogeninstrumentisten. Ein anfeuernder Vorgang wird aber Nachfolger herbeiziehen und schliesslich werden Capellmeister und Intendanten dem guten Beispiele Aufmunterung zuzuwenden haben. Sehr bedauere ich, dass Sie mir so spät erst Ihre Angelegenheit zur Kenntniss brachten und ausserdem ich gerade jetzt so ungemein in Anspruch genommen war, dass ich, was in der Kürze der Zeit noch zu ermöglichen gewesen wäre, nicht eifrig genug betreiben konnte. Ich bitte Sie um Nachricht über die Aufnahme Ihres Instrumentes von Seiten des vortrefflichen Herrn Hofmusikus Thoms in München; Freund Fleischhauer (Concertmeister in Meiningen) erklärte sich ja bereit, für die Anempfehlung der Altgeige schon zum Gebrauche im Orchester bei den bevorstehenden Bühnenfestspiel-Aufführungen in Bayreuth zu wirken. Habe ich so die Aussicht, wenigstens zwei dieser Instrumente bereits in meinem Orchester verwendet zu sehen, so bedaure ich nur, nicht bereits sechs davon zu gleicher Mitwirkung berufen zu können. Es wäre wohl unmöglich gewesen.

Ich bitte Sie nun um genaue Mittheilung über die Erfolge, welche bis jetzt Ihrem Instrumente gewonnen worden sind und bitte über mich und mein Zeugniss zu Gunsten Ihrer Sache unbeschränkt zu verfügen.

Zunächst aber danke ich Ihnen noch für die Widmung Ihrer so bündigen und dabei so belehrenden Abhandlung und verbleibe mit aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebener

Bayreuth, 28. März 1876. Richard Wagner.

2. Beurtheilung der Ritter'schen Viola alta durch den Concertmeister Ed. Herrmann.

H. Ritter's neue Viola alta.

Um den an mich gestellten Anfragen in Bezug auf die neue Viola alta des Herrn H. Ritter in Heidelberg gerecht zu werden, versuche ich, meine Ansichten über diese Sache durch wenige Zeilen zu veröffentlichen.

Die Hauptfrage, die bei diesem neuen Instrumente in Betracht kommt, ist für den Musiker nicht nur die Klangschönheit, sondern auch hauptsächlich die Spielbarkeit desselben. In Bezug auf Erstere dürften wohl nicht mehr viele Worte zu verlieren sein, denn nicht nur Richard Wagner, sondern eine Menge von Autoritäten und Kennern stimmen vollständig überein in dem Lobe des neuen Instrumentes. In der That ist der Klang der neuen Viola von solcher Fülle und Schönheit des Tones, dass selbst der Laie beim Vergleich der beiden fraglichen Instrumente ohne weiteres dem neuen den Vorzug geben wird. Uebrigens waren die ihrer Zeit von Herrn Ritter aufgestellten Thesen und Berechnungen über die Viola von solch schlagender Richtigkeit, dass das Resultat seiner Bemühungen folgerichtig ein gutes und zweckmässiges sein musste. —

Was nun die zweite Hauptfrage betrifft — die Spielbarkeit des Instrumentes —, so dürfte gerade sie es sein, welche

bei der Einführung der neuen Bratsche in Betracht kommt. Ueberall hört man von der übermässigen Grösse der Viola alta und von den daraus hervorgehenden Schwierigkeiten sprechen; selten aber trifft man einen Musiker, der sich durch eigene Anschauung Gewissheit über diesen Punkt verschaffen möchte. Thatsache, dass die neue Viola, ihrer grösseren Form und Bauart wegen, etwas schwieriger zu spielen ist als die alte; — dass sie aber trotz alledem sehr gut spielbar, beweist der Erfinder selbst aufs Schlagendste. Ein tüchtiger Bratschist wird ohne grosse Mühe bei einigem Studium das Instrument vollständig beherrschen und allen Anforderungen gerecht werden können. Dafür sind aber die Vortheile, welche die neue Viola alta uns bietet, sehr bedeutend und wohl solcher Studien werth. Nicht nur muss unser ganzes Streichquartett in der Orchester- und Kammermusik durch den edlen Ton der neuen Bratsche ungemein gewinnen, — auch als Soloinstrument wird sie eine ganz andere Stelle einnehmen wie bisher. Als gleichberechtigte Gefährtin der Violine und des Violoncello muss auch sie ihre Litteratur erhalten, und überall wird man mit Vergnügen den eigenthümlich weichen, kraftvoll schönen Tönen der Viola alta lauschen, ohne je in die Lage zu kommen, gleich wie Hector Berlioz, der die bisherige Viola wegen ihres corrumpirten Baues und gedrückt näselnden Tones als ein »instrument bâtard« bezeichnete, die neue Viola alta so benennen zu müssen.

So möge denn jenes neue Produkt unserer erfinderischen Zeit hinaustreten in die Welt! Die ihm innewohnende Kraft der Wahrheit wird mithelfen zur Erringung des Sieges über das schlechte Alte, Hergebrachte, nur von der Gewohnheit Sanctionirte!

Eduard Herrmann.
1876.

3. Ein Brief des Concertmeisters F. Fleischhauer in Meiningen an Hermann Ritter, betreffend die Viola alta.

Mein werther Herr Ritter!

Anbei sende ich Ihnen Ihre schöne Viola alta mit dem herzlichsten Danke wieder zurück.

Sie haben mir, sowie unserem ganzen Publikum mit dem herrlichen Instrumente eine grosse Freude bereitet. Es ging Alles vortrefflich; ich hatte mich ziemlich rasch an das Instrument gewöhnt und war der Eindruck, den das Instrument in der Harold-Symphonie machte, ein ganz überraschender. Man zeigte hier viel Interesse für das neue Streichinstrument, denn es wurde überall von demselben gesprochen und ich erhielt vielfache Besuche von Leuten, welche das Instrument näher in Augenschein nahmen, bekrittelten — aber entzückt waren von dem schönen sonoren Tone, wenn ich ihnen dasselbe vorspielte.

Als ein Beweis des guten Erfolges, welchen Ihr Instrument hatte, möge Ihnen dienen, dass ich bereits die Weisung erhalten habe, diese Viola in unserem Orchester einzuführen und werde ich mich zu dem Zwecke an den Herrn Hörlein nach Würzburg wenden. Es thut mir wirklich leid, mich wieder von dem Instrumente trennen zu müssen, welches mir in letzterer Zeit so viele Freude bereitet hat. Ungern sehe ich es wieder aus meinem Hause ziehen und sage Ihnen nochmals meinen herzlichsten Dank. Habe ich doch die Freude, Ihnen Ihre Viola alta zurücksenden zu können mit den Worten: Sie hat hier Aufsehen gemacht!

Dem Meister R. Wagner werde ich morgen Bericht erstatten über den Erfolg, welchen ich hier mit Ihrer Viola alta hatte; ich denke: er wird sich darüber freuen.

Nun mein Verehrter: Auf Wiedersehen in Bayreuth!

Nochmals herzlichen Dank und Gruss.

Meiningen, 21. April 1876.

Ihr ergebener

F. Fleischhauer.

4. Ein Brief des Musikdirectors A. Hecker an den Redacteur des Musikalischen Wochenblattes, E. W. Fritsch in Leipzig, betreffend H. Ritter und seine Viola alta.

Geehrter Herr Fritsch!

Hermann Ritter hat uns mit seinem Besuche beehrt, welches Ereigniss meines Erachtens wohl werth wäre, registrirt zu werden. Die Idee, das neue Instrument den Herrn Musikern und dem grossen Publikum selbst vorzuführen, kann nur eine gute genannt werden und es wäre wirklich Niemand besser im Stande als Herr Ritter selber. Er hat sich in der kurzen Zeit schon so vortrefflich auf der Viola eingespielt, dass man glauben sollte, er habe nie ein anderes Instrument gespielt. Hiedurch ist unbedingt der Beweis geliefert, dass das Instrument trotz seiner Grösse spielbar und auch, für Musiker namentlich, nicht so sehr schwer zu erlernen ist, wenn man nur will. Ich bin der festen Ueberzeugung, haben die Musiker nur erst die Grösse des Tones gehört, die dem Instrumente innewohnt (der allergrösste Theil der Herren kennt es ja noch nicht), so werden sie mit beiden Händen zugreifen. Das ganze Streichquartett des Orchesters wird namentlich, wenn vier bis sechs dieser Violen darin vertreten sind, eine ganz andere, d. h. voluminösere Klangfarbe erhalten als jetzt, wo die Violen meist

nur näseln und keinen offenen Ton von sich geben. Hören muss man das Instrument nur, um sofort für dasselbe eingenommen zu sein und wer Ohren hat zum Hören, wird alles Vorurtheil gegen die neue Erfindung verbannen. Eigentlich streng genommen ist es keine neue Erfindung, sondern nur eine Berichtigung, die nothgedrungen einmal gemacht werden musste. Die Viola wird durch diese Berichtigung, die eine Verbesserung, ja eine Veredlung derselben im wahren Sinne des Wortes ist, viel eher sich als Soloinstrument eignen und auch als solches mehr benutzt werden, als es bis jetzt der Fall war. Wer aber die Ritter'sche Viola alta spielt, darf nicht noch nebenbei Violine oder Violoncello spielen, denn die verschiedenen Mensuren vertragen sich nicht miteinander; dies wird Jedem einleuchten, der die besagten Instrumente in ihren Mensuren mit einander vergleicht. Was nun die Haltung der Ritter'schen Bratsche anbetrifft, so ist dieselbe trotz der grösseren Mensur lange nicht so unbequem, als man glauben sollte. Freilich ist die Ritter-Viola kein Kinderinstrument und der Spieler muss doch von guter Mittelgrösse sein. Dann aber braucht er den Arm nur sanft zu strecken, um in der ersten Lage zu spielen und kann mit dem linken Handgelenk nach Belieben schalten und walten. Diese Ueberzeugung kann man nur gewinnen, wenn man das Instrument handhaben sieht und es werden die Meisten dem Herrn Ritter Dank wissen, dass er sie auf dem Wege des Concertirens mit seinem Instrumente bekannt macht. Viele wird er für dasselbe gewinnen; besonders jüngere Musiker. Den alten Herren kann man es freilich nicht verdenken, wenn sie nicht noch einmal anfangen wollen zu lernen. Wir wünschen Herrn Ritter viel Glück auf seinem Wege; möge sein Unternehmen, an das er seine besten Kräfte setzt, von den besten Erfolgen gekrönt sein.

In den Mozart'schen Esdur-Trio fielen besonders die Begleitungsstellen durch ihre Fülle auf. Hier bewährte sich die Ritter-Viola als Füllinstrument im einfachen Trio; um wie viel

grösser wird die Wirkung im Streichquartett und im Orchester sein. — Die Solostücke, welche Herr Ritter spielte: Andante aus A. Rubinstein's Viola-Sonate op. 49, sowie die Elegie für Viola von H. Vieuxtemps zeigten, dass Herr Ritter kein Virtuose gewöhnlichen Schlages ist, sondern dass wir einen Mann vor uns haben, der denkt und zwar tief denkt, der höhere Ziele im Auge hat und uns durch sein energisches Auftreten, mit dem er die grösste Liebenswürdigkeit verbindet, sofort herausfühlen lässt, dass er nicht eher ruhen noch rasten wird, bis er sein Ziel erreicht. Die Vorträge, welche die Vorzüge des neuen Instrumentes als Solo-Instrument in das herrlichste Licht setzen, wurden vom Publikum mit wahrhaft enthusiastischen, nicht enden wollenden Beifallsbezeugungen aufgenommen.

Geehrtester Herr Fritsch! Der Brief ist länger ausgefallen, als ich gewollt; jedoch hat die Viola alta mich so enthusiasmirt, dass ich immer weiter schreiben könnte, ohne an ein Ende zu denken. Sollten Sie diesen Bericht für Ihr geschätztes Blatt für passend erachten, so glaube ich, würden Sie Ritter's Sache einen grossen Gefallen erweisen, da es mir vorkommt, als wolle man die von Ritter gemachte Verbesserung todtschweigen, was jedoch schwerlich gelingen dürfte.

Zweibrücken, Januar 1877.

Hochachtungsvoll

Adolph Hecker, Musikdirector.

Aphoristisches über die Viola alta.

Von **Hermann Ritter.**

Auch auf meine Viola alta und deren Spieler finden die Worte des Ungarn Namens Porzó Anwendung: »Die Geige erfordert bedeutende Befähigung; denn wer nicht sehr gut geigt, geigt schon an und für sich sehr schlecht. Kein Instrument bietet so viele Schwierigkeiten als dieses; selbst der grösste Meister ist nicht sicher, dass ihm nicht mitten in die süsseste Melodie urplötzlich ein leichter Kickser der Saite d'reinschnarrt. Die Geige ist ein stolzes Weib, dem schwer zu nahen ist und das schon unzählige seiner schmachtenden Verehrer verbluten liess. Wer sie aber einmal gewonnen, den beglückt sie dann auch mit all' den tausendfachen Reizen ihrer sangreichen Seele. Mit einem Worte: Dieses Instrument verträgt keine Mittelmässigkeit.«

Die rechte Nervosität, der Glaube an das Instrument und sein Ausdrucksvermögen, das Bedürfniss, etwas auf demselben und durch dasselbe sagen zu müssen, sowie ein wenig Geschicklichkeit sind die alleinigen Factoren zur Ausübung eines musikalischen Organes. Also auch auf der Viola alta! Mit dem Violinspiele und seiner Technik hat die Viola alta viel im Fingersatz gemein. Während auf der Violine das in einer

Lage befindliche mit liegenbleibender Hand gespielt wird, muss auf der Viola alta dagegen bei analogen Stellen die linke Hand eine grössere Beweglichkeit entfalten. Es ist daher die Beweglichkeit des Handgelenkes der linken Hand sehr auszubilden.

Den Spieler meiner Viola alta denke ich mir nicht als Virtuosen im gewöhnlichen Sinne. Weder blendender Flimmer rapider Passagen noch raffinirt ersonnene und verblüffend wirkende Schwierigkeiten seien die Hauptfactoren seiner Vortragskunst, sondern der in Wohllaut getränkte, im piano wie im forte volltönende Gesang. Nicht soll er eine Vortragsweise ausüben, durch welche er das Staunen der Menge erregt, noch soll er durch dieselbe ein grosses Publikum in unbändige Aufregung versetzen; dagegen mögen eine gewisse Andächtigkeit und Gemüthsbefriedigung die Wirkungen sein, welche der Spieler meiner Viola alta in der grossen Zuhörermenge hervorruft. Neben diesen Eigenschaften kann seinem Spiele doch noch eine grosse Kühnheit und Sicherheit in der Technik eigen sein, soweit sie die Grenzen der Viola alta nicht überschreitet. Immer aber möge sein Spiel als der Ausfluss einer tief und edel empfindenden Seele erscheinen.

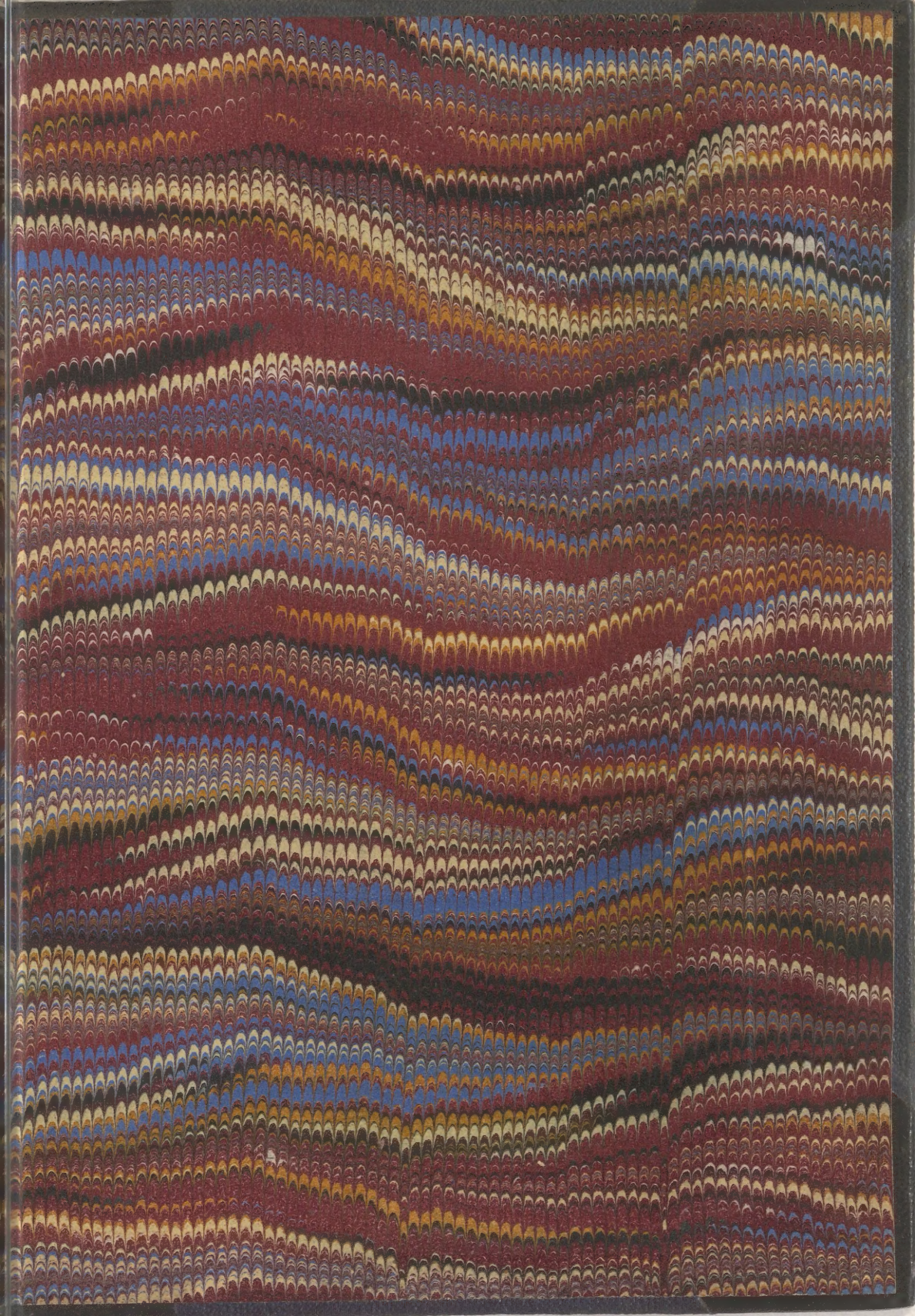
In meiner Viola alta habe ich erreicht, was mir als Knabe in dunkler Ahnung vorschwebte und was zu erstreben als Jüngling meine Gedanken nicht ruhen liess.

Ich erreichte, was ich erstrebte. — Wie bald aber sah ich mich mit einem Instrumente in den schwierigsten Umständen dem verletzendem Spotte vieler Musiker ausgesetzt, wie oft schien mein Streben auf diesem Gebiete dem Hohne anheimzufallen. Hätte ich nicht den Glauben an mein Instrument und die zuversichtliche Hoffnung auf den Erfolg meines

Strebens gehabt, verbürgt durch das herrliche Ausdrucksvermögen der Viola alta, ich wäre sicherlich nicht weit gekommen.

Man verlange nicht von Streichinstrumenten Dinge, die sie nicht zu leisten vermögen und die ihrem Wesen widersprechen. Freilich kann man nicht immer in der Mitteltonlage eines Streichinstrumentes spielen. Als Zeichen von Ueberreiztheit und Blasirtheit muss z. B. die Verwendung von schnellen Passagen in der Tiefe und allzugrossen Höhe des Violoncello angesehen werden, insofern sie nicht zu einem speciell charakteristischen Ausdrucke absolut nothwendig sind. Niedergeschrieben sind solche Dinge leichter und mit mehr Behagen, als sie oft dem Spieler und Zuhörer bereiten. Wohl können solche Absurditäten noch den Spieler interessiren, indem ihn die glückliche Ueberwindung derselben in ein gewisses Wohlbefinden versetzt. Ob der Hörer aber bei solchem Gegurgel und Gepfeife dasselbe Wohlbefinden hat, ist eine andere Frage. Was der Violine ziemt, ziemt in gleichem Masse nicht den anderen Bogeninstrumenten und umgekehrt.

Schlusswort.

Worte aus einem Trinkspruche, den der berühmte Organist C. Armbrust in Hamburg auf H. Ritter und seine Viola im Februar 1877 ausbrachte.

Hell strahlt und hehr der Muse Haupt,
Fröhlich blickt sie und freundlich lächelnd
Auf der Kinder lärmenden Chor.
Denn Alle jauchzen und jubeln laut
Mit der Jedem verliehenen lustigen Stimme.
Nur Eine von Allen, bescheiden und schüchtern
Scheut sie des Tages leuchtendes Licht.
Nicht gönnen ihr die begünstigten Schwestern,
Die eigene Meinung vor den Andern zu äussern.
Nur selten wagt sie ein selbstig Wort.
In schirmendem Schatten der schaurigen Nacht
Erklingt in Schwermuth ihr klagender Ton.
Es taugt ihre spröde ertönende Sprache,
Dunkle Märchen nur dumpf zu melden;
Freudlos fristet sie, wenig beachtet,
In Trübsinn träumend, ihr traurig Dasein,
In das sie gefesselt ein feindlich Geschick.
Da reicht ihr ein Ritter die rettende Hand;
Der Erkorenen wählt er ein köstlich Gewand,
Und allen den andern nun ebenbürtig
Schwingt zu den Schwestern sie sich auf
In nie geahntem Adel und Anmuth.
Eine glänzende Zukunft zeigt sich der Glücklichen,
Wagt es der Held, der ihre Huld sich erwarb,
Sie fortan zu führen durch alle Stürme,
Die ihr Dunkel und Dummheit bereiten.
Mög vor dem Ziel' er nicht zagend wanken
Bis herrlich das Höchste erreicht er hat.